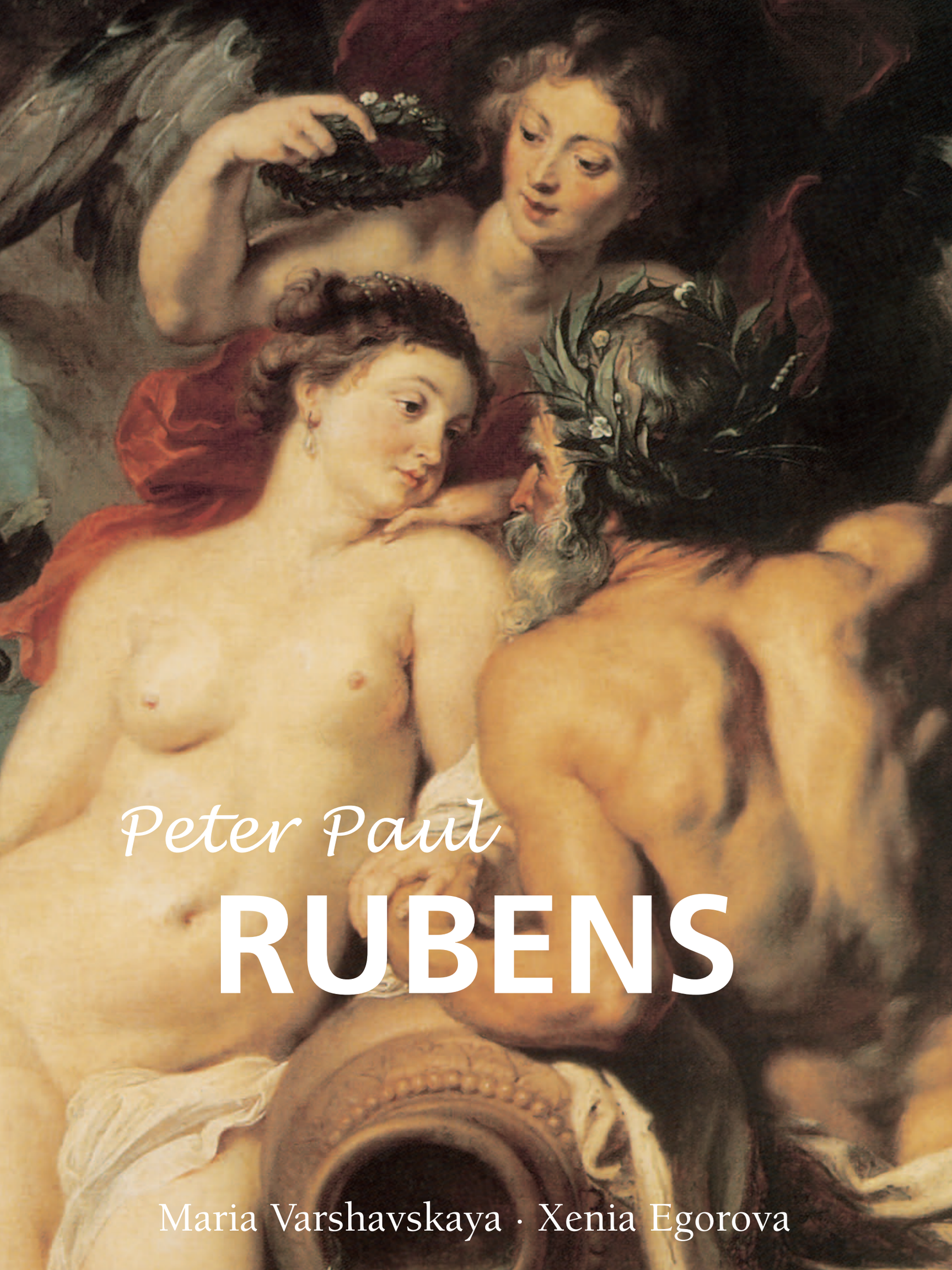


Peter Paul RUBENS

Maria Varshavskaya · Xenia Egorova

página 1
Pedro Pablo Rubens

página 2
Carátula:
Rubens. *La unión de la tierra y el agua* (detalle).
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Contracarátula, de izquierda a derecha:
Rubens. *Venus y Adonis.*
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Rubens. *Retrato de un anciano.*
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Rubens. *Retrato de dama de honor de la infanta Isabel.*
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Página 4:
Rubens. *Convite en casa de Simón el Fariseo* (detalle).
Museo del Ermitage, San Petersburgo.

Texto: Maria Varshavskaya, Xenia Yegorova

Traducción : Héctor Daniel Suárez Relaiza
Revisión versión en español: Jaime Valencia Villa

Diseñado por:
Baseline Co Ltd
127-129A Nguyen Hue Boulevard
Fiditourist Building, 3rd Floor
District 1, Ho Chi Minh
Vietnam

© Confidential Concepts, Worldwide, USA
© Sirrocco, Londres, Reino Unido
(edición en español)

ISBN : 978-1-78042-255-8

Ninguna fracción de esta publicación puede ser reproducida o adaptada sin permiso del propietario de los derechos de autor, a lo largo del mundo. A menos que se especifique de manera contraria, los derechos de reproducción sobre los trabajos reproducidos permanecen con los respectivos fotógrafos.

Maria Varshavskaya
Xenia Yegorova

Pedro Pablo Rubens

El orgullo de la vida

Vida y obra de Pedro Pablo Rubens 7
Colecciones de los museos rusos 22
1 La adoración de los pastores 22
2 Cabeza de un anciano 25
3 La coronación de la Virgen 28
4 Caridad romana (Cimón y Pero) 32
5 La corona de espinas (Ecce Homo) 36
6 El descendimiento de la cruz 38
7 Venus y Adonis 40
8 Estatua de Ceres 42
9 Bacanales 48
10 Agar abandona la casa de Abraham 52
11 Retrato de un fraile franciscano 54
12 Retrato de un joven 55
13 El descendimiento de la cruz 56
14 La unión de la tierra y el agua (El Escalda y Amberes) 62
15 Banquete en casa de Simón el Fariseo 66
16 Los carreteros 72
17 Caza del león 76
18 Retrato de Carlos de Longueval 80
19 Perseo y Andrómeda 84
20 María de Médicis disfrazada de Palas Atenea 92
21 Encuentro en Lyon 94
22 El nacimiento de Luis XIII 96
23 La coronación de María de Médicis 98
24 La apoteosis de Enrique IV 102
25 Retrato de una dama de honor de la infanta Isabel 106
26 La visión de San Ildefonso 110
27 La última cena 114
28 La unión de las dos coronas 118
29 La apoteosis de Jacobo I 122
30 Paisaje con un arco iris 124
31 Felicitaciones por la llegada del infante Fernando a Amberes 130
32 Estatuas de los emperadores de la Casa de Habsburgo 132
33 La apoteosis de la infanta Isabel 136
34 El arco de Fernando 138
35 El templo de Jano 140
36 Mercurio abandona Amberes 144
37 El arco de Hércules 148
38 Baco 150
39 Escena pastoril 152
40 Paisaje con Cimón e Ifigenia 154
Biografía 156

El nombre del gran pintor flamenco del siglo XVII, Pedro Pablo Rubens, es conocido en todo el mundo y su importante contribución al desarrollo de la cultura europea goza de un reconocimiento general. La percepción de la vida que reveló en sus pinturas es tan vívida, y los valores humanos fundamentales se afirman en ellas con tal fuerza, que consideramos la obra de Rubens como una realidad estética viva, aún presente en nuestra época. Los museos de Rusia cuentan con una magnífica colección de las grandes obras del pintor flamenco, las cuales se concentran, en su mayoría, en el Museo del Ermitage de San Petersburgo, que posee una de las mejores colecciones de Rubens en el mundo. Tres obras, anteriormente parte de la colección del Ermitage, ahora pertenecen al Museo Pushkin de Bellas Artes de Moscú: *Bacanales* (núm. 9) y *La apoteosis de la infanta Isabel* (núm. 33) fueron adquiridas para el Ermitage en 1779, junto con la colección Walpole (de Houghton Hall en Inglaterra); *La Última Cena* (núm. 27) llegó al Ermitage en 1768 de la colección Cobenzl (Bruselas). Estas tres pinturas luego fueron trasladadas a Moscú entre 1924 y 1930.

La colección de los museos rusos es extraordinaria no sólo porque contiene varias obras originales de Rubens, muchas de ellas auténticas obras maestras, sino por la gran variedad. Los diversos aspectos de las actividades del pintor, los diferentes géneros de expresión artística y todos los períodos de su trayectoria creativa están presentes aquí. Hay pinturas sobre temas religiosos, mitológicos, alegóricos e históricos; paisajes, retratos y monumentales retablos que fueron finalizados gracias al esfuerzo de todo su taller, y bocetos que presentan las primeras concepciones o estadios individuales iniciales en el desarrollo del pensamiento creativo del artista. Existen estudios y planos originales para conjuntos decorativos armados, encargos oficiales de la Corte y retratos personales de amigos íntimos –sus primeras obras–, que siguen los pasos de sus predecesores y se constituyen en el epítome de la obra de toda su vida. El mundo creativo del gran artista se revela tanto en sus logros como en su desarrollo.

Las obras de Rubens ocuparon un importante lugar en las principales colecciones europeas, cuyas adquisiciones en 1764 fueron el punto de partida del Ermitage. En 1768 se obtuvieron cuatro de las pinturas que se reproducen en este libro, como parte de la colección de Bruselas del conde Carl de Cobenzl, virrey austriaco de Bélgica, y otras tres se sumaron en 1769 con la colección del conde Heinrich Brühl, ministro del rey de Sajonia en Dresde. En 1772 se adquirieron ocho pinturas de la colección del banquero francés Pierre Crozat en París, mientras que otras nueve ingresaron al Ermitage en 1779 con la colección del ex primer ministro británico Robert Walpole. Una de las pinturas de Rubens llegó en 1781 con la colección de París del conde de Baudouin, y otra fue comprada en Amsterdam en 1770, en la subasta de la colección Dufferin. La procedencia de algunas otras pinturas no se ha determinado con exactitud, pero se sabe que ingresaron a la colección del Ermitage antes de 1783.

El Ermitage también les debe mucho a los coleccionistas del siglo XVIII por dos adiciones más a su colección: una pintura adquirida antes de 1800 y otra que se unió a las obras existentes de Rubens en 1814, como parte de la colección de la emperatriz Josefina, que aparentemente la tuvo en su poder desde finales del siglo anterior. De igual manera, es probable que las pinturas de las colecciones Shuvalov y Kushelev-Bezborodko, incorporadas al Ermitage después de 1917, ya pertenecían a esos coleccionistas en el siglo XVIII, y sólo hay dos que fueron tomadas de colecciones privadas de San Petersburgo y que no es posible fechar.

Las colecciones de las cuales todas estas pinturas pasaron a integrar el Ermitage se formaron en el siglo XVIII. En la mayoría de los casos, es casi imposible determinar el pasado de las pinturas, de modo que sólo conocemos el contexto y los dueños iniciales de algunas de estas obras. La obra de Rubens tenía varios objetivos: en general, sus composiciones a gran escala eran concebidas para entornos arquitectónicos y pintadas de manera que combinaran con la estructura interna de edificios específicos, ya fueran eclesiásticos o seculares; las obras de tamaño pequeño y mediano por lo regular las pintaba al caballete, pensadas para coleccionistas privados ("gabinetes", como se denominaban entonces) o expertos y amantes del arte, que en el siglo XVII comenzaron a incluir pinturas en sus colecciones. De este modo, *El descendimiento de la cruz* (núm. 13) colgaba en la iglesia Capuchina de la ciudad de Lierre; *Los carreteros* (núm. 16), al parecer, pertenecía al cardenal Mazarino, ministro de Luis XIV, mientras que un boceto para *La apoteosis de Jacobo I* (núm. 29) se encontraba en la colección del artista inglés Godfrey Kneller.

Cinco bocetos de ornamentaciones decorativas para la ciudad de Amberes, con ocasión de la llegada del nuevo gobernador, formaban parte de la colección de Prosper Henry Lankrink, otro coleccionista inglés. De cuando en cuando el nombre del dueño aparece en los títulos de los grabados copiados por artistas contemporáneos a la manera de Rubens. Por ejemplo, en los grabados de Cornelis van Caukercken, tomados de *Caridad romana (Cimón y Pero)* (num. 4), obra que pertenece al Ermitage, hay una dedicatoria a Carl van den Bosch, el noveno obispo de Brujas, quien al parecer la tuvo en su colección antes de 1860, año en que murió el grabador. De otras tres pinturas, *Paisaje con un arco iris* (núm. 30), *Convite en casa de Simón el Fariseo* (num. 15) y *Baco* (núm. 38), sabemos que conformaron la colección del sobrino del cardenal Richelieu.

Retrato de Pedro Pablo Rubens.
Grabado por Paul Pontius (al estilo de Antony van Dyck).

Rubens. *Paisaje con un arco iris* (detalle).
El Ermitage, San Petersburg.

Parece ser que en el siglo XVII Rubens no acaparaba tanta atención como lo hizo más tarde, algo que puede parecer extraño, pues sus contemporáneos lo aclamaban como "el Apeles de nuestra época". No obstante, en los años inmediatos a la muerte del artista, en 1640, se eclipsó la reputación que se había granjeado en toda Europa, por motivos que pueden atribuirse a la cambiante situación histórica en el continente durante la segunda mitad del siglo.

Durante las primeras décadas de ese siglo, las naciones y los estados absolutistas europeos estaban en rápido crecimiento, y el nuevo enfoque de Rubens hacia el arte no podía servir sino como espejo para los más diversos estratos sociales en varios países que mostraban interés por afirmar su identidad nacional y que habían seguido el mismo camino de desarrollo. Este objetivo se inspiró en la idea de Rubens de que el mundo material, percibido sensualmente, tenía valor en sí mismo: la elevada concepción que tenía del hombre y su lugar en el universo, y su énfasis en la tensión sublime entre los poderes físicos e imaginativos del ser humano, nacida en condiciones de conflicto social más extremado, se convirtió en un tipo de estandarte en su lucha y suministró un ideal por el cual valía la pena pujar.

La situación política en Europa fue diferente en la segunda mitad del siglo XVII: en Alemania, tras culminar la Guerra de los Treinta Años, en Francia, después de la Fronda, y en Inglaterra, como resultado de la Restauración, triunfó el régimen absolutista. Hubo una creciente disparidad en la sociedad entre las fuerzas conservadoras y progresistas, lo cual llevó a una "revalorización" entre los privilegiados –reaccionarios por inclinación–, y al surgimiento de una actitud ambigua y contradictoria hacia Rubens.

Esta actitud cruzó las fronteras y la fama del artista se elevó a lo largo de toda su vida, lo que hace perder el rastro de muchas de sus obras en la segunda mitad del siglo XVII, cuando dejaron de pertenecer a los primeros dueños. Las obras de Rubens volvieron a ser foco de atención sólo en el siglo XVIII. Tres siglos después de la muerte de Rubens, su legado artístico continúa sin perder el valor estético inmediato, aunque ha tenido diversas interpretaciones. La opinión estética vigente nunca ha podido ignorar su

influencia, pero en cada momento histórico específico ha buscado encauzar esta influencia en una dirección particular. En ocasiones, la percepción y la interpretación del legado del artista se han determinado por dos características que las personas deseaban ver en sus obras, o que dudaban de encontrar allí. Las actividades creativas de Rubens se entrelazaban tan estrechamente con el mundo en que vivía, que el distanciamiento necesario para realizar una evaluación general de su papel e importancia no fue posible de lograr durante su vida.

Sus contemporáneos no suministraban literatura sobre su arte. Sólo algunas revisiones breves o versos dedicados a sus obras confirman su amplio reconocimiento[1]. La opinión declarada en una carta de Vincenzo Giustiniani, el famoso mecenas y patrocinador italiano de Caravaggio, puede considerarse uno de los primeros intentos por definir la naturaleza de la obra del artista.

Giustiniani, escritor de la época de Rubens, abordó el desarrollo del arte contemporáneo y consideró posible colocar a Caravaggio y a Guido Reni en un grupo, e incluyó a Rubens, junto con Ribera, Terbrugghen y Honthorst, en el grupo de "naturalistas"[2]. Las críticas hacia Rubens comenzaron a aparecer cuando se aplacó el entusiasmo por él y cuando comenzó a imponerse la estética de lo "grande", uno de cuyos principales impulsores fue Giovanni Pietro Bellori, director de la Academia de San Lucas en Roma. Sus teorías clásicas tuvieron una influencia decisiva en la formación del gusto artístico en toda Europa durante la segunda mitad del siglo XVIII.

De acuerdo con sus principios estéticos, el principal requisito del arte era que debía personificar "el ideal de belleza"; además, todo lo individual, parcial, accidental o transitorio debía elevarse al plano de lo universal, eterno e inmutable. Rubens, con su observación concreta de la vida y su enfoque sensual, era visto como alguien que debilitaba esas doctrinas y como transgresor del decoro social, a pesar de que impresionaba a Bellori en diversos sentidos[3].

A finales del siglo XVII, sin embargo, Roger de Piles, un reconocido especialista de arte y líder de los 'rubensistas' (nueva tendencia en la pintura francesa y en la teoría del arte), elogió a Rubens como un brillante maestro del color. Al igual que los partidarios de la estética hedonista en el siglo XVIII, Roger de Piles consideraba el color como el "espíritu de la pintura" y "la satisfacción de los ojos", como el propósito básico del arte[4].

No obstante, con la aproximación de la Revolución Francesa en 1789, crecieron nuevos movimientos de teorías artísticas y empezó a formarse el Neoclasicismo. Su teórico, Johann Joachim Winckelmann[5], lo promovió para contrarrestar la cultura "contaminada" del salón aristocrático. La estética racionalista de su ideal, "la noble simplicidad y la tranquila majestad de la Grecia libre", naturalmente rechazaba a Rubens como era entendido entonces. Además, era de esperar que el supuesto hedonismo del artista fuera completamente inaceptable frente a la rigurosa mentalidad cívica del Clasicismo jacobino revolucionario de Jacques-Louis David.

En la Alemania del siglo XVIII, los protagonistas del período "Sturm und Drang" ya habían avanzado en los conceptos dirigidos contra el *ancien régime,* que también se oponía al Clasicismo. Habían declarado que el desarrollo libre de la personalidad era la única fuente de creatividad artística y acogieron a Rubens con alegría[6]. Goethe, hasta el final de sus días, consideró a Rubens poseedor de grandes virtudes[7], ideas que se oponían a la intolerante tendencia nacionalista del Romanticismo alemán, que consideraba su ideal el mundo espiritual de la Edad Media y el estilo gótico como expresión del sentimiento religioso abstracto. Para Friedrich Schlegel, Rubens era "un talento sumamente extraviado y un falso innovador artístico"[8].

Los románticos franceses de principios del siglo XIX adoptaron una postura típicamente distinta hacia Rubens. Delacroix realizó una auténtica apoteosis de Rubens en su *Journal*[9]. El artista Eugène Fromentin, seguidor de Delacroix y ferviente admirador de la pintura flamenca, comparó las obras de Rubens con la poesía heroica y escribió con entusiasmo acerca de la "luz radiante de sus ideas"[10].

Durante el siglo XIX, en Bélgica, que acababa de ganar la independencia, hubo una actitud ambigua hacia Rubens. El movimiento democrático progresista fijó el nombre del artista en su bandera, en tanto que el poeta y publicista André van Hasselt vio en Rubens al fundador de la escuela nacional de pintura y reveló la importancia de éste al establecer una conciencia nacional propia, que a su vez les había demostrado a los flamencos la posibilidad real de un mayor progreso[11].

Sin embargo, Van den Branden, el guardián de los archivos de la ciudad de Amberes, expresó la visión de los círculos oficiales: se quejó de que el artista había "dotado a sus figuras de una movilidad y vivacidad heroica que era impropia para su contexto en los pacíficos templos de Dios". Van den Branden desaprobó a Rubens y lo acusó de traicionar el carácter nacional; para él, sólo los maestros del siglo XV y Quentin Massys eran los verdaderos exponentes[12].

Max Rooses, biógrafo belga del artista, dedicó toda su vida a la colección de material relacionado con Rubens. Realizó la importante labor de publicar la correspondencia que el artista había iniciado con Charles Ruellens, la cual comprendía seis tomos e incluía cartas de Rubens y dirigidas a él, en las que trataban asuntos concernientes al pintor[13]. Hasta ahora, la publicación sigue siendo única en su tipo, y sólo se han descubierto unas pocas cartas de Rubens desde que Rooses finalizó su obra. La única publicación exhaustiva de las obras de Rubens sigue siendo el catálogo fundamental que compiló Rooses, que incluye todas las pinturas y dibujos del maestro conocidos en esa época[14]. Al recopilar el legado de Rubens, Rooses sólo continuaba el trabajo que había empezado en 1830 el anticuario inglés

John Smith, quien había producido un catálogo de varios tomos dedicado a los más renombrados artistas holandeses, flamencos y franceses[15]. El segundo tomo del catálogo de Smith trata sobre Rubens y expone todo lo que el autor inglés vio o escuchó acerca del pintor a lo largo de su vida. Otro libro, publicado en 1873, constituye, junto con el catálogo de Smith, el registro más antiguo de su tipo; se trata de la lista de grabados realizados según las pinturas de Rubens, de C. G. Voorhelm-Schneevoogt [16].

A finales del siglo XIX, la historia del arte como campo de investigación independiente había comenzado a diferenciarse del estudio más amplio de la cultura en general. Fue la publicación del libro *Memorias de Rubens* (1898)[17], de Jakob Burckhardt, lo que dio inicio al enfoque histórico-cultural hacia el estudio del arte. En el libro, el erudito alemán, que había trabajado en Suiza, reconoció y definió la aspiración de Rubens por el "ensalzamiento del hombre en todas sus capacidades y aspiraciones". Burckhardt insistía en que, en contraposición a la teatralidad y retórica de los italianos, las figuras de Rubens eran fieles a la realidad, y puso de manifiesto no sólo sus características formales (de color y claroscuro), sino también la importancia de sus valores morales y espirituales.

Burckhardt también presentó evidencia significativa de los estrechos lazos entre Rubens y Amberes, y demostró que la esencia de sus representaciones tenían mucho en común con el enfoque de quienes fueron sus más importantes y frecuentes patrocinadores: los influyentes gremios de la ciudad y las fraternidades eclesiásticas. El erudito observó, con cierto placer, que "no había ningún trono real en las inmediaciones de Rubens" y que "Amberes no era una residencia papal". Para Burckhardt, Rubens era el portaestandarte del nuevo florecimiento universal del arte, el cual nació en los Países Bajos y en la Italia del norte, para continuar la labor que se había iniciado durante el Renacimiento.

A finales de siglo se desarrolló una opinión más parcial acerca de que Rubens era un profeta de sensualidad pasiva y nada más. Sin embargo, tanto los estéticos del "arte por amor al arte" como la crítica formal reconocieron una vez más a Rubens, pues vislumbraron en su trabajo cierto grado de la primacía de forma que ellos habían proclamado. En lo que a esto respecta, era típica la interpretación del enfoque artístico de Rubens por parte del erudito alemán Rudolf Oldenbourg[18]. A pesar de que la escuela formalista era incapaz de comprender la compleja variedad de fenómenos artísticos, ésta desempeñó un papel importante en la historia de la crítica del arte. El análisis real de las obras de Rubens en particular y de sus específicas "formas de expresión" asentaron las bases de los estudios contemporáneos acerca del artista. Al poner de relieve los rasgos distintivos del estilo artístico de Rubens fue posible diferenciar no sólo las propias obras del maestro de la enorme cantidad de otras producidas bajo su dirección, sino determinar quién lo había influenciado y definir las etapas a través de las cuales habían evolucionado. En pocas palabras, fue posible esclarecer las características de la creatividad individual de Rubens. En el período intermedio de las dos guerras mundiales cada vez más se consideraba la obra de Rubens como una expresión directa de las tendencias antimaterialistas y antirrealistas identificadas con la Contrarreforma feudal y absolutista de Europa en el siglo XVII.

El historiador francés Gabriel Hanotaux[19] le dio mayor importancia a la sensualidad hedonista y al esplendor externo del arte de Rubens, teniendo en cuenta que, por su misma naturaleza, a este artista de elaborado espectáculo sólo le era apropiado alabar a la monarquía y a la Iglesia. Leo van Puyvelde, crítico de arte belga, le imputó a Rubens la ambición de transformar la imagen artística en un mundo subjetivo separado de la realidad. "Estas creaciones ascienden a un nivel tan alto", escribió Puyvelde en 1943, "que todos los sonidos del mundo han enmudecido"[20].

Después de la Segunda Guerra Mundial hubo una notable valoración de los materiales primarios y a las circunstancias verdaderas del arte de Rubens. En este sentido se ha logrado mucho. Ante todo, creció el número de obras conocidas como auténticas de Rubens, gracias a la inclusión de las que se habían atribuido a otros pintores, de composiciones totalmente desconocidas, variantes de pinturas ya familiares y obras, dibujos y bocetos preliminares. Esto ha implicado una revalorización de algunas nociones anteriores acerca del desarrollo de Rubens como artista y ajustes de las fechas. Ahora se ven con otros ojos períodos completos y aspectos de sus actividades artísticas, y las brechas en la historia de su trayectoria artística son cada vez más cerradas.

Para dar algunos ejemplos: poseemos una impresión totalmente diferente de Rubens como dibujante; su primeras obras preitalianas se ubican con mayor precisión; tenemos un conocimiento más profundo de las relaciones con sus predecesores y sucesores y la forma como se organizaba su taller, y se ha arrojado luz sobre varios problemas iconográficos acerca de la verdadera manera en que trabajaba y el proceso por el cual daba a luz a sus ideas.

Los siguientes eruditos han hecho grandes contribuciones a este desarrollo: G. Glück, W. R. Valentiner, L. Burchard, O. Benes, F. Lucht, J. S. Held, H. Gerson, M. Jaffé, R. A. d'Hulst, J. Millar, E. Haverkamp-Begemann, F. Baudouin y O. Millar. Rubens, el hombre y su arte, reveló ser más complejo de lo que se pensaba en un principio. Hoy día tenemos una visión incomparablemente más amplia de las capacidades del artista y conocemos más fuentes en las cuales se inspiró y sus diversos gustos artísticos.

Mientras Rubens heredaba las tradiciones realistas flamencas del arte de Van Eyck y Brueghel, al mismo tiempo era un estudiante aventajado de los maestros pintores romanistas: los italianizadores de Amberes que habían acogido como ideal los logros del Renacimiento

Arriba: Rubens. *Autorretrato*.
Museo Kunsthistorisches, Viena.

Abajo: Rubens. *Retrato de Helena Fourment*.
Antigua pinacoteca, Munich.

italiano. Siguiendo el ejemplo de sus maestros, viajó a Italia en 1600, cuando era un joven de veintitrés años, para estar en comunión directa con los tesoros de las culturas antiguas e italianas. Sin embargo, lo que había visto en Italia lo abordó con ojo crítico, y podemos juzgar sus verdaderas aspiraciones a partir de lo que lo atrajo verdaderamente allí.

No fueron tanto los modelos de belleza formalmente estricta e ideal de la Antigüedad lo que inspiró a Rubens, sino que prefería las reliquias del período clásico tardío y la escultura de la Roma helenística, donde "la noble simplicidad y la tranquila majestad" eran atenuadas por la evocación de la carne viva: *Sátiro en reposo*, el *Laocoonte*, *Hércules Farnesio* de Praxiteles y pequeñas obras de fuentes decorativas. Rubens habría de regresar a las grandes obras de arte y monumentos que había visto en Italia más de una vez en su carrera artística. Entre los maestros italianos de la época anterior, eligió a los venecianos por su adhesión al color como medio básico de expresión en la pintura, y a Correggio, por su sensualidad y mágico claroscuro. Quedó cautivado por el dinamismo de la *Batalla de Anghiari* de Leonardo da Vinci y el poder titánico de los héroes de Miguel Ángel, y también se interesó en la expresividad de las imágenes en las obras de Pordenone, un maestro original pero en ningún sentido "grande", atraído por sus intentos de reconciliar el mundo ideal del arte con la vida real.

Durante la estancia de Rubens en Italia, Annibale Carracci, director de la escuela académica, se encontraba en el pináculo de su reputación. Sus esfuerzos por revivir la objetividad del Renacimiento, su armonía de visión artística y por prestar mayor atención al modelo vivo después de los "excesos" del enfoque manierista, impresionaron a Rubens, quien quedó embelesado por los brillantes murales de Carracci en el palacio Farnesio, aunque en sus obras decorativas posteriores apenas siguió este ejemplo. Por otro lado, los pequeños paisajes de Elsheimer (un alemán establecido en Italia), que rebosaban de emoción lírica, permanecieron en la memoria de Rubens durante mucho tiempo. El enfoque innovador del rebelde Caravaggio significaba mucho para Rubens, pues el italiano había echado abajo el carácter abstracto de la pintura religiosa al tratar las imágenes convencionales y las escenas de la doctrina eclesiástica como acontecimientos terrenales, que tienen lugar entre los seres vivos con verdaderas preocupaciones humanas. El estudio de sus contemporáneos italianos y la experiencia de todo el pasado del arte ítalo ayudaron a Rubens a encontrar su propio idioma artístico, con el cual se dirigió a sus compatriotas flamencos al regresar en 1609. Todas las obras que produjo aquí en los primeros años, entre ellas *La adoración de los Magos* (Prado, Madrid), *La erección de la cruz* y *El descendimiento de la Cruz* (catedral de Amberes), llevadas a cabo con una ferviente y apasionada afirmación de la vida e impregnadas de abundante energía liberada, se dirigían al espectador con tanta autoridad que terminaron por eclipsar todos los logros de sus predecesores flamencos. Jóvenes artistas de todos los rincones del país comenzaron a llegar en tropel al taller de Rubens, lo que hizo evidente que dio expresión a un sentimiento que había estado madurando durante mucho tiempo: su arte desembocó en la corriente de los intereses y pasiones comunes de sus compatriotas. Se había convertido en parte de la afirmación y la preservación de una identidad común y distintiva que Flandes tuvo que crear al sentirse una vez más parte del Imperio español de Habsburgo, luego de un período tormentoso de lucha revolucionaria. Además, la división política de los Países Bajos, producto de la revolución del siglo XVI, estimuló una nueva necesidad de conceder la separación de la vecina Holanda, una expresión espiritual y estética.

En estas circunstancias, la propaganda de la Contrarreforma católica en Flandes adoptó una forma característica: mientras acentuaban su catolicismo como contraofensiva al protestantismo de los holandeses, los flamencos intentaron asegurar su propio lugar en el mundo moderno y, en cierto grado, oponerse al enfoque oficial del Vaticano. No debe olvidarse que los encargos de las iglesias, llevados a cabo en el taller de Rubens, no iban dirigidos hacia la Europa de la Contrarreforma, sino que eran destinados a las iglesias flamencas. Incluso los encargos individuales de fuera de Flandes entraban en los límites de la influencia cultural de esa región: pinturas para el duque de Neuburg, quien dependía íntegramente de la corte virreinal en Bruselas, así como para Génova y Colonia, que formaban parte de la esfera económica y cultural de influencia de Amberes.

De Rubens no puede decirse que era un hombre no creyente, pues él era un hombre de su época. Pese a eso, en sus pinturas religiosas no había contradicción entre los valores divinos eternos y los transitorios y terrenales. Rubens tradujo los dogmas abstractos de la Iglesia al idioma de imágenes vivas concretas; comparó el significado místico del banquete inmolatorio de Cristo con las virtudes humanas, como la fortaleza inquebrantable y el egoísmo insensato (*El descendimiento de la cruz,* núm. 13; *La corona de espinas,* núm. 5). El artista buscaba ejemplos de coraje personal elevado en la historia antigua, la literatura clásica y la mitología: podía ser el valor solidario de los romanos Mucius Scaevola y Decius Mus, el amor abnegado de las hijas (*Caridad romana,* núm. 4) o el desafío audaz al monstruo que amenazaba con violar la juventud y la belleza (*Perseo y Andrómeda,* núm. 19). Incluso las alegorías abstractas tradicionales se convertían en brillantes encarnaciones de las fuerzas vitales y activas de la naturaleza y el espíritu humano (*La unión de la tierra y el agua,* núm. 14; *Estatua de Ceres,* núm. 8).

Pese a haber aceptado el legado del arte italiano, Rubens siguió siendo un artista flamenco en cuanto a las características más específicas de su obra. Una atención minuciosa al detalle y la patente calidad material de sus imágenes fueron el gran legado de sus ancestros. La emoción

inspirada de sus obras fue la voz de la realidad flamenca o neerlandesa contemporánea. Rubens demostró su predilección por las tradiciones nativas en el hecho de haber dejado de lado las técnicas que había adquirido en Italia después de regresar a Flandes. Dejó de pintar sobre lienzo con bases de pintura oscura y comenzó a cultivar el viejo "estilo flamenco": pintó sobre madera, contra fondos claros y, al perfeccionar estos métodos, alcanzó la vibrante brillantez de color por la cual es famoso. Son reconocidos sus logros como maestro colorista y creador de imágenes de belleza sensual. Sin embargo, no debemos olvidar que es precisamente a Rubens a quien le debemos una nueva interpretación íntegra de la imagen del hombre. Rubens se negó a adoptar las nociones manieristas convencionales y abstractas de la forma humana y su movimiento: por ejemplo, cuando empleaba recursos como el *contrapposto* (juego contrastante de reposo y movimiento) o representaba la *figura serpentinata* (figura serpentina), no sólo procuraba capturar los movimientos externos -expresión facial, pose y gesticulación corporal–, sino que también pretendía hacerlos concordar con los internos. Esa armónica condición psicológica de los movimientos de la figura era una elaboración directa de los logros del Renacimiento. Y fueron precisamente los logros de Rubens los que hicieron posible los posteriores triunfos de la pintura de retratos de Van Dyck e incluso las innovaciones de Rembrandt y Velázquez.

Tras los arrebatos creativos de los primeros años, luego de su regreso de Italia, Rubens tuvo que encarar la tarea de organizar su taller y disponer los principios de su visión artística en un sistema coherente para reducirlos a formas y tipos básicos. Emprendió la escritura del alfabeto de un nuevo idioma y comenzó a recopilar los elementos a partir de los cuales construiría su universo. La resolución de este problema yacía oculta en las obras que llevó a cabo durante su denominado período de "Clasicismo", entre 1611 y 1615.

Paso a paso, estudió el dinamismo animado del cuerpo humano, prestando atención tanto a los movimientos de las figuras individuales como a sus interrelaciones. Tenaz y paulatinamente, perfeccionó la capacidad para transmitir el dramatismo oculto y la tensión interna que guiaba cualquier interacción entre las figuras humanas. Quería comunicar el equilibrio inestable, volátil y móvil de las fuerzas o, para ser más precisos, el equilibrio efímero de las voliciones independientes, que en ese entonces estaban simplemente yuxtapuestas en vez de opuestas al conflicto (*Caridad romana,* núm. 4). No fue sino que resolviera esta tarea a principios de la década de 1620 para que Rubens se volcara a la interacción dinámica de las multitudes humanas y creara potentes imágenes realizadas con el sentido de autoafirmación del hombre en su lucha frenética contra las fuerzas hostiles. Entonces aparecieron sus famosas pinturas de batallas, de luchas con animales salvajes o de bacanales, espectáculos de las triunfales fuerzas vitales inherentes a la naturaleza humana. A pesar de eso, la figura humana no se pierde ni se fusiona en estas composiciones dinámicas y turbulentas. En las obras de Rubens, la figura humana tiene un significado independiente: siempre es el móvil de la acción, el centro que atrae energía hacia sí mismo y el punto de encuentro en una unidad general desgarrada por las contradicciones.

El contenido real de las pinturas del artista, ya sean religiosas o seculares, es la resuelta voluntad humana que se abre su propio camino a través de un combate solitario con el universo. Rubens da vida a todo lo que está a su alrededor y subordina todas las partes de sus obras a la expresión de esta idea básica. La fuerza de la pasión del héroe, mientras lucha en pos de su objetivo, es personificada en los pliegues de su capa, que flota detrás de sus hombros (*Perseo y Andrómeda,* núm. 19). Los penosos esfuerzos de los carreteros que con trabajo empujan sus pesadas carretas sobre los baches de un camino de montaña, parecen encontrar la resistencia de los acantilados amenazantes que los rodean y de los árboles fantásticamente retorcidos que, como seres vivos, rechazan la invasión (*Los carreteros,* núm. 16). Batallas y escenas de caza, mitología clásica, leyendas del Antiguo Testamento o historias de la vida de Cristo y las hazañas de los santos, así como representaciones de la naturaleza, todos se convierten en el campo de acción en el cual se refleja la voluntad creativa del hombre. El artista consideraba los retratos, en los que capturaba los rasgos característicos de una personalidad específica, la representación de un protagonista en el mismo drama; deseaba establecer la individualidad como se expresa en un gesto personal inimitable que parecía ser una reacción activa y dinámica a las impresiones e influencias del exterior (*Retrato de un joven,* núm. 12).

No obstante, el dinamismo plástico externo fue sólo una de las etapas en el desarrollo del arte de Rubens. En los últimos diez años de su vida pasó de composiciones organizadas, como una masa enredada de fuerza y movimiento que estallaba en el espacio pictórico o que bregaba por romper sus límites (*Convite en casa de Simón el Fariseo,* núm. 15; *Caza del león,* núm. 17; *Perseo y Andrómeda,* núm. 19), a las concebidas como un tipo de unidad diferente y nuevo. Es la unidad de la energía de los seres vivos que impregna el mundo y la unidad del universo mismo, de ese extenso mundo material en el cual se encontraba en actividad esta energía. Es la mismísima "corporeidad" del mundo en todas sus facetas que ahora se revelaba ante el artista y adoptaba una nueva expresividad.

Los temas de las obras de Rubens se tornaron más tranquilos y apaciguados. No era el sentido de la lucha por la vida lo que ahora resonaba a través de los paisajes y las escenas mitológicas, sino la plenitud y la belleza de la vida misma por la que valía la pena luchar y que se revelaba al espectador en todo su esplendor. La imagen del hombre es sólo una parte de la imagen íntegra del mundo creada por el artista. El movimiento fluido se enlaza con el movimiento del color y el aire que invade la extensión universal. La

precisión del contorno es difusa y los colores pierden su definición y aislamiento local, como en *La visión de San Ildefonso* (núm. 26). En comparación con el brillo frío y la tonalidad brillante de sus primeras obras, el color ahora es más cálido y rico: las gamas plateada y dorada se perciben casi como un medio individual de combinación de colores, rico en matices.

Sin embargo, las figuras humanas, como antes, siguen siendo el centro de la entidad compositiva y colorista. El espacio infinito y el medio de aire y de luz que las rodean les otorgan una importancia aun mayor (*Paisaje con un arco iris,* núm. 30; *Baco,* núm. 38). En este período de auténtica madurez artística, Rubens apreció a fondo a sus grandes predecesores, Breughel y Tiziano, y más de una vez dibujó a partir de la experiencia tomada de ellos.

El mundo artístico de Rubens, incluso en sus obras al caballete, parece desbordar los límites del marco o seducir al espectador hacia las profundidades de su visión. Esto, en gran medida, determina la expresividad y el poder de sus obras decorativas.

La extensión ficticia de sus pinturas decorativas se percibe como una continuación del mundo real en el cual el espectador se encuentra a sí mismo. De esta forma logra el impacto emocional cautivador que hace sentir al espectador en contacto directo con ellas. Además, como artista decorativo, Rubens nunca experimentó un enfoque puramente ornamental.

En su serie de pinturas para las residencias palaciegas oficiales en París y Londres, o en sus estructuras decorativas para calles y plazas de Amberes para recibir al infante Fernando, el nuevo gobernador, Rubens quería comunicar muchas cosas a sus espectadores. Incluso sabía cómo las convenciones encomiásticas de un pedido de la Corte podían renovarse con una alusión animada a los acontecimientos contemporáneos. En sus pinturas monumentales, Rubens trabajó más en temas de interés público general.

Éstas se allegaban más a sus propios intereses como una activa figura pública y como una que emprendía importantes misiones diplomáticas; a veces recurría a la comunicación por medio de imágenes artísticas para reforzar el idioma de la diplomacia. En 1630, cuando realizaba negociaciones en Londres para la firma de un tratado de paz entre España e Inglaterra, Rubens le obsequió al rey inglés una pintura con un tema de actualidad, *Paz y guerra* (Galería Nacional, Londres). En 1638, sin poder hacer nada por detener las desgracias que habían acaecido en Europa, pintó *Los horrores de la guerra* para el duque de Toscana (Uffizi, Florencia): un frontispicio a gran escala de la Guerra de los Treinta Años, como la llamó Burckhardt[21]. Al intentar defender la causa de su patria, cuyas difíciles condiciones eran dictadas por despóticos regímenes extranjeros, Rubens se inspiró en la misma convicción, tanto durante sus actividades políticas como al disponer de sus manos como artista: los cometidos patrióticos de la consolidación y la autoafirmación nacionales. El mismo propósito invadió sus actividades como experto en historia antigua, literatura y la Antigüedad. Rubens empleó toda la pedantería ecléctica que habían acumulado los antiguos epígonos del humanismo renacentista para enriquecer su sistema de representación, que en sus manos se convirtió en un medio por el cual los descubrimientos de la realidad contemporánea podían encontrar expresión, e ideas perentorias o incluso angustiantes podían adquirir forma artística.

En Rubens no encontramos al seguidor de una tradición: era un maestro capaz de aplicar los logros del arte clásico a nuevas tareas y con nuevas condiciones. Enriquecido por el entendimiento del mundo en su infinita sustancia y sensual mutabilidad, desarrollado en el siglo XVII, Rubens utilizó la experiencia de varios artistas contemporáneos para marcar el rumbo hacia su propia meta personal.

Debido a que compartía la vida de sus contemporáneos y la de Europa en general, conocía bien la idea principal de la época: no sólo la autoafirmación del individuo, sino la de la nación. También sentía el drama de la lucha inevitable con esas fuerzas que se oponían a la autoafirmación.

No obstante, la convicción de que el objetivo elegido era alcanzable le permitió a Rubens percibir la unidad y la armonía final a través de un caos aparente de esfuerzos discordantes. En el arte de Rubens encontramos todos los aspectos del arte del siglo XVII –el frenesí del Barroco, la armonía del Clasicismo y la autenticidad del Realismo– subordinados a una idea: el triunfo victorioso del ser humano sobre el mundo.

Maria VARSHAVSKAYA

Rubens. *Banquete en casa de Simón el Fariseo* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

Este libro le permite al lector desarrollar un juicio en cuanto a la extensión y la importancia de la colección de Rubens que se encuentra en los museos rusos. Aunque no en proporciones iguales, se representa cada tipo de actividad artística a la cual se dedicó el maestro flamenco.

El propósito deseado de una pintura determinaba el tema, el tamaño y la técnica para su realización. En general, Rubens trabajaba por encargo y de antemano conocía el escenario futuro de sus obras y el papel que habrían de desempeñar. Un gran retablo no era sólo un elemento colorido dentro del espacio interno de una iglesia; también servía como centro espiritual, por lo que las mentes y los corazones de los espectadores quedaban subordinados a él. Un ejemplo de este género es el trágico *Descendimiento de la cruz* (núm. 13).

La corona de espinas (*"Ecce Homo",* núm. 5) posee un carácter distinto: Cristo se representa como un héroe que acepta estoicamente su destino cruel. Evidentemente, esta pintura, de dimensiones mucho más pequeñas, fue pintada por Rubens después de su regreso a Flandes, seguramente para la colección de algún ilustrado mecenas de las artes y no para el altar de alguna iglesia. Quizás estaba destinada para el duque de Mantua, para quien el joven artista había trabajado en Italia como pintor de la Corte. Así y todo, en el tema y la iconografía la obra raya en la tradición de la pintura eclesiástica y podría haber sido colgada sin inconveniente alguno en el altar de una pequeña capilla. A diferencia de esto, *Agar abandona la casa de Abraham* (núm. 10), aunque basada en un tema del Antiguo Testamento, prácticamente carece de asociaciones religiosas. La primera variante se encuentra en el Ermitage. En 1618, cuando Rubens ofreció una réplica de la pintura a sir Dudley Carleton (en la actualidad pertenece a la colección del duque de Westminster, Londres), se refirió a ella en su carta como *una galantería*, un pequeño objeto de agrado. Esta tabla, magníficamente realizada con su tema didáctico, aunque ameno, en efecto fue un obsequio agradable para el coleccionista, poseedor de un sutil conocimiento de arte. Los intereses seculares de los coleccionistas son claramente evidentes en la selección de pinturas de Rubens halladas en el Ermitage y otros museos rusos. Los retablos son poco comunes, aunque a excepción de *El descendimiento de la cruz,* existen varias pinturas de ese género realizadas por asistentes y seguidores del artista. Las obras, con tono y contenido secular, asombran por su abundancia, la variedad de los temas y la belleza de factura, que varía entre detallada y amplia o generalizada. *Caridad romana* (núm. 4) constituye un ejemplo de virtud y devoción filial, en tanto que en la historia de *Venus y Adonis* (núm. 7) el artista, al igual que sus contemporáneos, fue atraído por una contradicción dramática: el amor de Venus no es correspondido, pues el joven al que ama prefiere la caza, en la cual está destinado a morir. Entre las obras maestras del Ermitage se encuentra *Perseo y Andrómeda* (núm. 19), que combina dos temas: el

1. G. Manzini, *Consideración sulla pintura*, vols. I-II, Roma, 1956-1957; veánse las Odas latinas de los profesores Leydon, Daniel Heinsius y Dominicus Baudios (1609 y 1612), y el verso holandés de Anna Rumors Fischer (1621) en CDR 18887-1909, II, pp.12,55-57, 330, 331.

2. Bottari (1768) consideraba que la carta fue escrita alrededor de 1630; Haskell (1963), citando 9B. Nicholson, sugiere una fecha aproximada a 1620. (Véase G. Bottari, *Racolta di letrera sulla pintura, Scultura ed architettura*, vol. VI, Roma, 1768, p. 751; y F. Haskell, *Patrons and Painters*, Londres, 1963, p. 94).

3. G.P. Bellori, *Le Vite de pittori, scultori ed architetti moderni*, Roma, 1728, p.150.

4. Roger de Piles 1677, pp.77-107, 227-290.

5. J.-J. Winckelmann, *Gedanken uber die Nachahmungen der griechischen Werke...*, Dresden and Leipzig, 1756, pp.123-124.

6. W. Heinse, "Über einige Gemälde der Düsseldorfer Galerie. Am Herrn Canonicus Gleim" *Der Teutsche Merkur,* 1777, Núm. 5, May, p.131-135; Núm. 7, July, p. 60-90.

7. W.Goethe, "Nach Falconet und über Falconet" Aus Goethes Brieftasche (1775), *Sämtliche Werke.* Jubiläumsausgabe, vol.XXXIII, P.40.

8. Fr. Schlegel, "*Gemäldebeschreibunger aus Paris und den Niederländen*", 1802-1804, Sämtliche,vol.VI, Viena, 1823, p.192.

9. E. Delacroix, *Journal.* Paris, 1865.

10. E. Fromentin, *Les Maîtres d´autrefois*, Paris, 1965.

11. A. van Hasselt, *Histoire de P.P. Rubens...*, Brucelas, 1840, pp.2, 26-27, 39.

12. F. Jos van den Branden, *Geschiedenis der Antwerpsche Schilderschool...*, Antwero, 1883, pp. V-VI, 497, 499, 501.

13. CDR 1887-1909, vols. I-VI.

14. Rooses 1886-1892, vols. I-V; véase también el *Corpus Diplomaticus Rubenianum Ludwing Burchard* (Bruselas), el cual está siendo publicado. Para citar los siguientes volúmenes del *corpus* se ha decidido: I, 1968; II, 1978; VII, 1984;VIII, 1972; IX, 1971; X, 1975; XV,1987; XVI, 1972; XVIII, I, 1982; XIX, 1977; XXI, 1977; XXIII, 1986; XXIV, 1980. Cuando se complete, el *Corpus* consistirá de 26 volúmenes y proveerá un registro exhaustivo de los trabajos de Rubens y de los documentos relacionados con su arte.

15. Smith 1830-1842, vols. II, IX.

16. V.-S. 1873.

17. J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens*, Basle, 1898, passim.

18. R. Oldenbourg, " Die Nachwirkung Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt", in R. Oldenbourg, *Peter Paul Rubens*, Munich y Berlin, 1922, p.12

19. G. Hanotaux, "*Richelieu et Rubens*", in G.Hanotaux, Sur les chemins de l´histoire, vol. 1, Paris, 1924, p. 272.

20. L. van Puyvelde, *Le Génie de Rubens*, Bruselas, 1943, pp.20,27.

21. Quoted from : J. Burckhardt, *Erinnerungen aus Rubens.* Leipzing, 1928, p. 130

empeño heroico y el amor como triunfo gozoso que corona ese esfuerzo. En la obra de Rubens, el mito antiguo se enriquece con todos los colores de la vida y con la plenitud y sutileza de las emociones humanas; no obstante, el héroe conserva cierta integridad interior en su alegría y tristeza, que lo vincula a las imágenes de la Antigüedad. Rubens fue casi el único gran artista, después de los maestros del Renacimiento, en lograr conservar este vínculo y en haber escapado al autoanálisis y a la dualidad espiritual de los tiempos modernos. En las nociones de Rubens no había contradicción entre los encumbrados valores morales y la plenitud saludable de la vida de la carne; al contrario, la alta espiritualidad se arraigaba en la salud física.

La existencia física del hombre, mezclada con la poderosa vida de la naturaleza, habría de convertirse en el tema para un serie completa de *Bacanales* (núm. 9) de Rubens, de las cuales una de las más originales se encuentra en Moscú. *Baco* (núm. 38), por su parte, es notable por su radiante esquema de color, un magnífico tratamiento posterior del tema en San Petersburgo.

Las numerosas alegorías de Rubens provenían de su profundo trasfondo cultural humanista y la inventiva fantástica. Siglos después, el significado de varias de ellas aún es evidente, como es el caso de la *Estatua de Ceres* (núm. 8), la diosa de la fertilidad, a la que pequeños *putti* andornan con guirnaldas de vegetales y frutas. Sin embargo, no es tan evidente el contenido de la pintura *La unión de la tierra y el agua* (núm. 14), vinculado a las realidades sociales y políticas de la época de Rubens, sumamente importantes para sus contemporáneos. Aunque el florecimiento del país dependía del comercio marítimo, en aquellos años eso seguía siendo un sueño.

En la colección del Ermitage, grandes composiciones destinadas para los salones distinguidos alternan con obras de formato más pequeño, siendo las últimas pensadas para los "gabinetes" (colecciones) de curiosidades artísticas y naturales ampliamente difundidas en la época de Rubens. Los temas históricos, es decir, las pinturas que tratan acerca de otros temas "elevados", desempeñan un papel dominante en el trabajo pictórico de Rubens, como se aprecia en las obras encontradas en las colecciones rusas. Los retratos y paisajes ocupan un lugar mucho más reducido, aunque Rubens produjo obras maestras en ambos géneros, entre ellos el retrato de una niña, tradicionalmente denominado *Retrato de una dama de honor de la infanta Isabel* (núm. 25). Es muy probable que se haya tratado de un retrato de Clara Serena, la pequeña hija del artista, muerta a los doce años, provisto del encanto y la espiritualidad más sutiles. *Retrato de un joven (¿George Gage?),* núm. 12, y *Retrato de un franciscano* (núm. 11) manifiestan, por las diferencias de sus expresiones, las aptitudes de Rubens para este género. El Ermitage posee dos paisajes que contrastan de igual manera: el primero, *Los carreteros* (núm. 16), presenta una imagen dramática y tensa de la naturaleza eternamente cambiante, que también puede verse como una alegoría del difícil camino del hombre por la vida, y el segundo, *Paisaje con un arco iris* (núm. 30), es un idilio pastoral, una visión de la vida feliz rodeada por las bellezas de la naturaleza. Aun nos encontramos con otro tipo de pintura entre las obras de Rubens: el boceto para la reproducción por medio del grabado. Una obra destacada de este tipo es el *Retrato de Carlos de Longueval* (núm. 18), que sirvió de modelo para el magnífico grabado de Lucas Vorsterman.

Las colecciones rusas de Rubens se distinguen por la excepcional abundancia de bocetos, los cuales pertenecen a varias etapas del desarrollo artístico del pintor y se relacionan con varias pinturas, en ocasiones grandes series decorativas. Como ejemplos tenemos la serie de bocetos para el ciclo de lienzos que ilustran la *Vida de María de Médicis* (núms. 20-24) o para la pintura del techo de la Banqueting House de Whitehall en Londres (núms. 28-29). De especial interés es la serie de bocetos para las decoraciones temporales de Amberes con ocasión de la entrada triunfal del nuevo gobernador del país, el cardenal infante Fernando (núms. 31-37). Esta serie de obras efímeras fue la mayor creación de Rubens como artista decorativo, que durante un breve período transformó toda una ciudad. Podemos forjarnos una idea de ella estudiando los grabados, las descripciones contemporáneas y, lo más importante de todo, los bocetos pintados por el artista.

Sin embargo, la importancia de estos bocetos no se limita al recuerdo de obras a gran escala que ya no existen, sino que tienen su propia belleza inigualable y gran originalidad pictórica. Llevan el sello del talento artístico de Rubens con excepcional claridad, revelando su visión y gusto, el desarrollo de sus nociones y su habilidad como pintor. Nos embelesa su libre inventiva y la sutileza de sus colores, y también el toque inequívoco del virtuoso que desarrolló sus concepciones estrictamente hasta la medida necesaria. Los bocetos servían como material auxiliar mientras se trabajaba en una composición grande; también servían para mostrarle a un mecenas cómo se vería una pintura y para procurar su aprobación. Para este fin, a comienzos de su trayectoria, Rubens solía realizar un boceto semejante a una versión reducida de la futura pintura (*La adoración de los pastores,* núm. 1). *La coronación de la Virgen* (núm. 3) fue un caso especial en este tipo de obra de Rubens; aparentemente fue producida con relación a la intención del Ayuntamiento de Amberes de encargar un retablo sobre este tema. El artista procuró mostrarles a los padres de la ciudad la excelente pintura que era capaz de producir y realizó una obra que se convirtió en *modello* (boceto de trabajo) en cuanto a objetivo, pero considerablemente más grande en escala y más completa. Poco a poco, el tipo de boceto se consolidó en lo que estamos acostumbrados a relacionar con el nombre de

Arriba: Rubens. *Autorretrato con su esposa Isabella Brandt.* Antigua pinacoteca, Munich.

Abajo: Rubens. *Albert y Nicholas Rubens.* Colección Liechtenstein, Viena.

Rubens: una pequeña tabla sobre la cual se aplicó una pintura transparente y fluida con una pincelada rápida, ligera y casi volátil. Esto constituyó una revelación para sus contemporáneos, acostumbrados al acabado meticuloso tradicional, que aprendieron a apreciar la belleza específica del boceto pintado. Rubens comenzó a utilizar las mismas técnicas en las obras más grandes; las áreas acabadas con minuciosidad y las trabajadas a grandes rasgos se combinaban hábilmente en una sola pintura, como es el caso de *Perseo y Andrómeda* (núm.19) o *Bacanales* (núm. 9).

La evolución del tipo de boceto de Rubens puede encontrarse en obras como *El descendimiento de la cruz* (núm. 13) y *Caza del león* (núm. 17). El grupo de obras preliminares para el ciclo *La vida de María de Médicis* marca la constitución final y el brillante florecimiento del boceto como parte del arte de Rubens. Tres de los bocetos (*María de Médicis disfrazada de Palas Atenea,* núm. 20; *Encuentro en Lyon,* núm. 21, y *El nacimiento de Luis XIII,* núm. 22) son grisallas casi desprovistas de color. Estos resumen los resultados de la primera etapa de la obra: las figuras principales son claras, así como sus poses, aunque la figura sentada en el primer boceto más tarde sería reemplazada por una de pie; también se ha ideado una composición armoniosa y expresiva. La siguiente etapa de la obra, que precedió a la creación de las pinturas, se refleja en los exquisitos bocetos multicolores para *La coronación de María de Médicis* (núm. 23) y *La apoteosis de Enrique IV* (núm. 24). Sin embargo, se han preservado bocetos más elaborados para estos dos temas (Antigua pinacoteca, Munich); se trata de los *modelli* a partir de los cuales, con poca divergencia, se crearon los enormes y vívidos lienzos para el palacio de la reina de Francia (actualmente en el Louvre, París).

En otros casos, cuando el encargo no era tan importante, Rubens podía introducir cambios en un boceto existente, a fin de producir otra variante más; de ahí las numerosas correcciones que pueden apreciarse en *La última cena* (núm. 27). Los bocetos de las obras para la decoración de Amberes en 1635, mencionada anteriormente, son distintivos particular. Cada uno fue un plano arquitectónico así como un boceto pictórico que el ingeniero de la ciudad utilizó para compilar sus detallados dibujos de trabajo para los carpinteros que erigieron las construcciones provisionales de madera; a partir de ellos, los pintores produjeron enormes pinturas o pintaron formas recortadas de madera para simular estatuas. Luego se reunió toda su obra y se formaron columnatas y arcos del triunfo decorados con pinturas y esculturas. Fueron los bocetos de Rubens los que determinaron las actividades de aquellos que participaron en este descomunal proyecto.

Entre los grandes maestros de antaño, Rubens se distinguió por su excepcional erudición en literatura, así como en las artes. Sus contemporáneos lo consideraban una eminencia en arte clásico y literatura. Poseía un admirable conocimiento no sólo de la pintura del

Retrato de Carlos de Longueval. Lucas Vorsterman.
Grabado al estilo de Rubens.

Renacimiento y de su época, sino también de la escultura y la arquitectura de estos dos períodos; también era versado en filosofía, teología y emblemática (el estudio del significado simbólico de diferentes obras de arte). Ponía en práctica sus conocimientos al momento de interpretar un tema, organizar una composición o retratar personajes. Alguna de sus figuras podría basarse en el dibujo de una estatua clásica o en la evocación de una pintura que había visto en Italia en su juventud.

El otro gran grupo de obras preliminares son estudios del natural. A éste pertenecen varios estudios pintados, como *Cabeza de un anciano* (núm. 2), utilizada para Pilatos en la pintura *La corona de espinas* (núm. 5). No obstante, con mayor frecuencia estos estudios del natural se encuentran en dibujos, varios de ellos célebres por su delicadeza y expresividad. Un tema compositivo, la pose o el tipo de rostro, podría transformarse y repetirse en varias pinturas. La etapa decisiva del trabajo de Rubens en una pintura era la creación del boceto. El concepto inicial adquiría forma en dibujos sobre papel, a menudo haciendo correcciones y variantes rápidas y numerosas; posteriormente se realizaba un boceto a pincel sobre una pequeña tabla similar a una grisalla y luego se producía un boceto o *modello* multicolor más detallado a partir del cual el artista realizaría una pintura con las dimensiones deseadas. El material de los bocetos, los estudios y los dibujos se transformaban en magníficas pinturas que irradiaban color y rebosaban de

vida, movimiento y emociones humanas tempestuosas. Para definir el lugar que ocupa una determinada obra de arte en el repertorio de Rubens o para establecer las relaciones entre sus obras, es necesario remitirse a muchas pinturas y dibujos dispersos por varios museos en todo el mundo. Nuestra publicación se presenta como un catálogo en el cual el texto va acompañado de dibujos, bocetos, variantes, composiciones relacionadas, etc. Ese método se adoptó deliberadamente para dar una idea del complejo desarrollo de las nociones artísticas de Rubens.

En este libro sólo se incluyen obras realizadas por Rubens. En los museos rusos, al igual que en otras colecciones del mundo, existen varios cuadros que se aproximan estilísticamente a su arte pero que no fueron obra de él, aunque varios de ellos fueron pintados en su taller a partir de sus bocetos y bajo su dirección. Para llevar a cabo sus mayores concepciones artísticas era inevitable la participación de los asistentes, pero es posible que ellos también hayan creado grandes pinturas, teniendo como base los bocetos de Rubens, quien supervisaba sus trabajos y a menudo los terminaba él mismo. Los asistentes realizaban reproducciones y variantes de sus composiciones más populares y copiaban sus estudios y dibujos. En su juventud, el brillante Van Dyck trabajó con Rubens durante un tiempo, alcanzando tal dominio de su forma de pintar, que un grupo completo de sus obras se atribuyeron al maestro. Así mismo, Rubens con frecuencia colaboraba con pintores eminentes que trabajaban en géneros distintos: Jan Wildens podía pintar el paisaje en una pintura de Rubens, en tanto que Jan Bruegel el Viejo y Frans Snyders plasmaban las naturalezas muertas o los animales; a cambio, Rubens, por ejemplo, pintaba las figuras en una pintura de Bruegel o creaba un boceto para Snyders. En una empresa tan colosal como la decoración de Amberes en 1635, muchos artistas de la ciudad trabajaron a partir de sus bocetos.

La influencia de Rubens fue muy fuerte en la escuela de pintura flamenca del siglo XVII. Sus contemporáneos y sucesores imitaban sus obras, las copiaban y tomaban sus temas para alterarlos de alguna forma. Esto hace de la atribución de las pinturas a Rubens y a su círculo un problema complejo. Él mismo destacaba el papel decisivo de la "invención" al momento de personificar un boceto y se consideraba el principal autor de las obras que dependían de sus ideas artísticas y que encarnaban sus nociones. Los contemporáneos compartían su opinión, pero valoraban en particular las obras exclusivamente de su autoría. Muchas generaciones de coleccionistas y expertos de museos han intentado separar estas obras de las de los asistentes e imitadores de Rubens.

El legado de Rubens que se encuentra en los museos rusos no se limita en absoluto a sus pinturas. También existen fabulosas colecciones de sus dibujos y grabados basados en sus obras. El mismo Rubens les adjudicaba gran importancia, procurando asegurarse de que transmitieran la originalidad y la belleza de sus pinturas, con lo cual dispersó su fama en todo el mundo. Considerado el fundador de una nueva escuela de grabado, en bibliotecas rusas se conservan libros con grabados de los dibujos de Rubens y copias de su álbum *Palazzi di Genova*. Al publicar vistas y planos de edificios italianos, el artista deseaba desarrollar en Flandes una arquitectura doméstica más cómoda y atractiva, y con ello, una forma de vida más razonable y civilizada.

Rubens también tuvo una importante influencia en el arte decorativo y aplicado de su época. Los bocetos para la famosa serie de tapices *La historia de Constantino* fueron llevados a cabo de acuerdo con sus dibujos. Esta serie de tapices se conserva casi en su totalidad en la colección del Ermitage.

La pintura de Rubens se relacionaba en muchos aspectos con sus otras actividades artísticas, con el arte de sus contemporáneos y con el mundo espiritual y material de su época. Varias generaciones de especialistas han estudiado a fondo las colecciones de las obras de los museos rusos, que tienen mucho que aportar para comprender su arte. Junto con Maria Varshavskaya, experta en la pintura de Rubens y principal autora del texto del presente tomo, debería hacerse mención aquí a Mikhail Dobroklonsky y Yuri Kuznetsov, quienes han dedicado muchos años al estudio de los dibujos de Rubens y a la producción gráfica de su círculo.

Las pinturas de Rubens publicadas aquí nos permiten introducirnos en un mundo de intensa creatividad y nos brindan gran placer estético e intelectual.

Xenia YEGOROVA

1. La adoración de los pastores (1608)

1608.
Óleo sobre lienzo. 63,5 x 47 cm.
Transferido a partir de madera por A. Sidorov en 1868. Las adiciones posteriores realizadas durante la transferencia (5,8 cm en la parte superior y 3,5 cm en la inferior) se quitaron en 1965.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 492.

El tema, estrechamente relacionado con la Natividad, proviene del Evangelio de San Lucas, 2: 15-21, cuyo breve relato también aparece en el Evangelio apócrifo de Juan, 19, y en el seudoevangelio de Mateo, 13. (Para obtener más detalles véase: Künstle, 1928, pp. 344-353, y Réau, 1955-1959, II, 2, pp. 224-226). En la época de su adquisición, y en posteriores inventarios y registros, la pintura se catalogaba como una obra de Cornelis Schut. Fue B. von Bode quien, en carta dirigida a A. Somov el 16 de julio de 1893, atribuyó la obra a Rubens y la dató hacia 1604-1605. En 1902, Somov anunció esto como la hipótesis de Bode, pero agregó un signo junto al nombre de Schut. En los catálogos del Ermitage de 1911 y 1916 se le atribuyó (con un signo de interrogación) a Jacob Jordaens. Por su parte, L. Burchard (1927) la ubicó entre las obras de Rubens. La atribución se confirmó rotundamente en 1927, cuando R. Longhi publicó, como un Rubens del período italiano, el retablo *La adoración de los pastores* (o *La Natividad*), de la iglesia del Espíritu Santo en Fermo (R. Longhi, "La Notte del Rubens a Fermo", *Vita artistica*, septiembre de 1927, pp. 191-197).

La presente pintura del Ermitage, evidentemente, es un boceto para el retablo de Fermo, o para ser más precisos, su *modello*, un bosquejo preliminar para la obra final que se encuentra en el Museo Fodor, en Amsterdam.

El retablo de Fermo al parecer fue inspirado en la famosa *Noche* de Correggio (Gemäldegalerie, Dresde), la cual Rubens pudo haber visto en San Próspero en Reggio. Aparentemente provenientes de este prototipo son tanto el diseño general de la pintura como algunos de sus elementos; por ejemplo, los ángeles de la parte superior, uno de los cuales se representa en un movimiento descrito como un "salto de rana", y en la parte inferior la Virgen, inclinada sobre el pesebre con el Niño radiante; en la parte izquierda de la pintura puede verse la figura completa de un pastor, recortado por el borde de la pintura, un joven que se vuelve hacia él y una pastora con los brazos hacia arriba.

El gran dinamismo y la intensidad emocional correggianos están más pronunciados en el boceto que en la pintura misma, en la que la fuerza la da el movimiento diagonal general de izquierda hacia el centro. Las figuras se agolpan estrechamente alrededor del pesebre y son iluminadas por el torrente de luz que emana del Niño, mientras que en el retablo cada figura se recorta de la oscuridad y se ve como una imagen separada. El interés del artista por el contraste de luz y sombra en la versión final

pone en evidencia una creciente influencia de Caravaggio. Este hecho hizo posible que Burchard (1928) estableciera un paralelo entre el desarrollo de Rubens desde este boceto hasta el retablo y su evolución artística general desde Correggio hasta Caravaggio.

La influencia de la escuela veneciana, rasgo particularmente característico de la obra de Rubens pintada en Italia, se hace ostensible en este boceto del Ermitage, con su manejo libre, pinceladas empastadas y tonalidad rojiza profunda sumamente saturada. A diferencia de obras a la "manera flamenca", este boceto se pintó sobre una aplicación de pintura oscura imitando las pinturas Venecianas, que por lo general se pintaban sobre bases teñidas de rojo.

El único rastro de la influencia de Caravaggio en el boceto del Ermitage es la aparición de un nuevo tipo de personaje: una anciana común y corriente. Es difícil determinar si fue pintada según un estudio al natural (véanse núm. 2) o bien, según cree Longhi (*op. cit.*), se tomó de Caravaggio (la anciana en la *Madona de los peregrinos* o *Madonna di Loreto*).

El rostro del joven pastor en el boceto y en la versión final se inspiró en el de San Mauro, en ambas versiones del boceto pintado en 1607-1608 para la iglesia de Santa María en Vallicella, Roma, cuya primera versión se encuentra en el Musée de Peinture et de Sculpture de Grenoble. Longhi (*op. cit.*) suponía que el personaje había sido inspirado en algún mármol antiguo, como una obra de Scopas o una de las estatuas de Pérgamo.

Longhi señala otra analogía con las obras italianas de Rubens: José, en el boceto del Ermitage y en el retablo de Fermo, fue pintado a partir del mismo modelo del José de Arimatea en la *Pietà* de Rubens y un anciano a la izquierda en *Susana y los viejos,* ambos en la Galería Borghese de Roma.

Se sabe, a partir de registros en los archivos del arzobispo de Fermo, publicados por Jaffé en 1963, que el 23 de febrero de 1608 el padre Flamminio Ricci, de la congregación los Padres Oratorianos de Roma, escribió al padre Francesco Francelucci de Fermo para informarle que había encargado una pintura de la Natividad a Rubens para su iglesia en Fermo. El 12 de marzo, Ricci envió a Fermo un recibo firmado por Rubens y su asistente Deodat van der Mont el 9 de marzo de 1608, por 25 escudos como pago por "una pintura que representa la Natividad..., la cual prometo por la presente ejecutar para el antedicho Padre Ricci, con un mínimo de cinco figuras grandes, a saber: la Virgen, San José, tres pastores y el Niño Jesús en un pesebre, con la hueste requerida de los ángeles sobre el pesebre...". Es obvio que en esa época Rubens aún no había comenzado a trabajar en el boceto, pues el cuadro contiene cuatro pastores.

De este modo, el encargo para Fermo fue recibido después del rechazo (el 30 de enero de 1608) de la versión original del retablo para la iglesia de Santa María en Vallicella (véase Jaffé, 1963, y M. Warnke, "Italienische Bildtabernakel bis zum Frühbarock", *Münchner Jahrbuch der bildenden Kunst*, tomo XIX, 1968, pp. 77-102). El encargo podría haber sido una especie de compensación por la pintura que había sido rechazada. En la carta de Ricci, que contenía el recibo de Rubens, había una alusión sumamente elogiosa hacia el artista: "...No quería hacer ninguna recomendación específica acerca de la composición o sobre cualquier detalle referente a la ejecución o los personajes, porque se cree que todo debería quedar a su discreción y ahora se encuentra en el umbral de una gran fama..." (Jaffé, 1963).

Rubens llevó a cabo el encargo con gran prontitud. El 17 de mayo de ese año, Ricci escribió a Fermo comunicándole que se había avanzado considerablemente en la obra, y el 7 de junio informó: "La pintura está finalizada y el artista me está presionando [para el pago]..." (Jaffé, 1963). Este boceto, por consiguiente, data de entre el 9 de marzo y principios de mayo de 1608.

Procedencia: adquirido de la colección de Brühl en Dresde en 1769 para el Ermitage (el catálogo de 1902 contenía información errónea acerca de la adquisición de la pintura).

Obras preliminares: Rubens, *Dos pastores y un hombre con turbante*, Museo Fodor, Amsterdam; pluma y tinta, aguada, 139 x 150 mm. Held (1959) y Burchard & d'Hulst (1963) atribuyeron el dibujo al período preliminar de la obra del retablo de Amberes.

Versión final: Rubens, *La adoración de los pastores (o La Natividad)*, 1608, Capilla de Constantini de la iglesia del Espíritu Santo (San Felipe Neri), Fermo; óleo sobre lienzo, 300 x 192 cm.

Versión: estudio de Rubens, *La adoración de los pastores* (copia ligeramente modificada del retablo de Fermo), San Pablo, Amberes; óleo sobre lienzo, 401 x 294,5 cm.

2. Cabeza de un anciano (1609)

Ca. 1609.
Óleo sobre madera de roble. 63,5 x 50,2 cm. Franjas añadidas en todos los costados. La tabla principal es de forma irregular: ca. 46 x 25-30 cm. Las partes agregadas están completas, la madera ensambla impecablemente.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 4745.

Desde el momento de su adquisición hasta 1958 (*Catálogo del Ermitage,* 1958), esta pintura se atribuyó a la escuela de Rubens. En 1959, Jaffé la reconoció (verbalmente) como el estudio del propio Rubens para la cabeza de Pilatos en *La corona de espinas* del Ermitage (véase núm. 5). Held respaldó esta atribución (verbalmente en 1966 y en Held 1980), que se ha confirmado a través de todos los estudios subsiguientes. *Cabeza de un anciano* es, sin duda, un detalle del estudio de Rubens, dibujo que, obra de un artista desconocido, se encuentra en el Louvre, París. Lught señala que la pintura original –ampliada con franjas añadidas–, bosquejada en el dibujo del Louvre, se encuentra en la Gallerie Nazionale d'Arte Antica (Palacio Corsini) en Roma (óleo sobre madera, 59 x 52 cm; Rooses 1886-1892, núm. 1.123) y considera perdida la pintura original representada en la versión de tres cuartos.

No sólo *Cabeza de un anciano* (actualmente en el Ermitage) se pintó a partir del mismo modelo del estudio

Arriba: Rubens. *La adoración de los pastores*.
Iglesia de San Spirito, Fermo.

Página opuesta: Taller de Rubens. *La adoración de los pastores*.
Iglesia de San Pablo, Amberes.

del Palacio Corsini, sino que es idéntica (a excepción del distinto perfil: tres cuartos a la derecha) a la cabeza vuelta hacia la izquierda en el dibujo del Louvre, el cual posiblemente no reprodujo el original con total exactitud.

La escala de *Cabeza de un anciano* en el Ermitage es idéntica a la del estudio al óleo del Palacio Corsini, y las dos parecen haber sido la pieza a partir de la cual se realizó el dibujo del Louvre. Posteriormente, la tabla se dividió en dos y cada parte, con respectivas ampliaciones, fue convertida en una pintura independiente.

Esta conjetura se evidencia indirectamente en una pintura inalterada que se conserva de Rubens (o una copia), que data del mismo período: *Dos estudios de la cabeza de un barbudo* (óleo sobre papel montado sobre madera, 44,6 x 61 cm: *Weltkunst aus Privatbesitz. Ausstellung der Kölner Museen*, Kunsthalle, Colonia, 1968, ilustr. 15).

El estudio también contiene dos perfiles de la misma cabeza: a la izquierda, casi de frente, y a la derecha. Existe una evidente conexión entre el estudio del Ermitage y *La corona de espinas,* donde la cabeza de Pilatos adopta exactamente la misma pose que en el estudio.

Pero los rasgos faciales del modelo, un tanto toscos, que en cierta medida han sido generalizados incluso en el estudio, son más pulidos en la pintura: la nariz se hizo más recta y la boca y el bigote fueron suavizados.

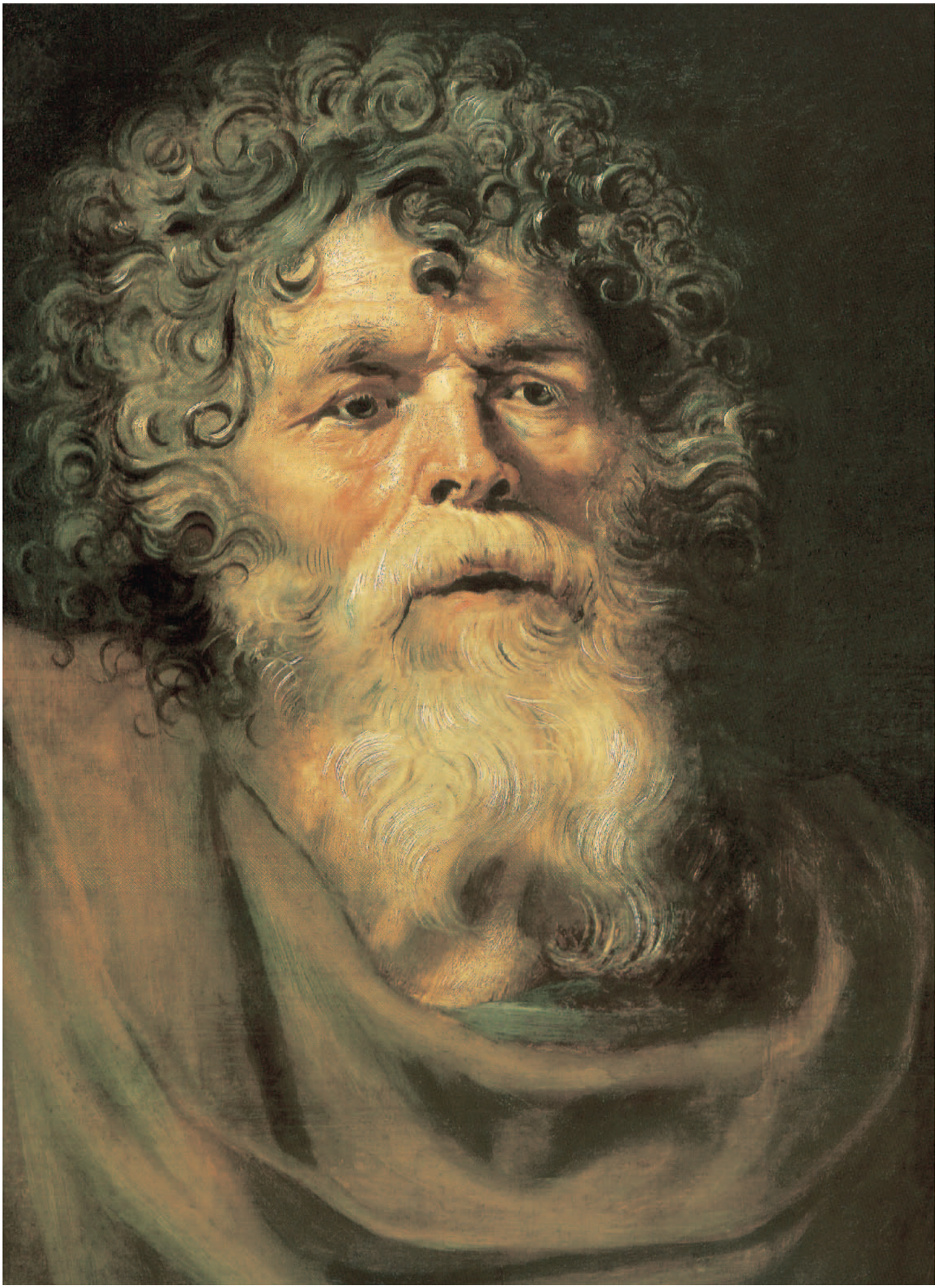
Teniendo en cuenta el hecho de que el estudio del Palacio Corsini se empleó para la *Adoración de los Magos* (Madrid), cuya fecha está registrada, *Cabeza de un anciano* del Ermitage debería datarse hacia 1609, es decir, una fecha inmediatamente posterior al regreso del artista a Italia.

Lo que sí es casi imposible suponer es que haya sido realizado en Italia, puesto que se llevó a cabo "a la manera flamenca", sobre una base blanca sin capa de pintura oscura. Según Held (Held, 1980), el estudio del Ermitage se creó hacia 1611-1613.

Procedencia: recibida por el Ermitage de la colección de V. D. Nabokov en Petrogrado en 1919.

Arriba: Rubens (o una réplica). *Dos estudios de la cabeza de un barbudo*. Colección privada, Madrid.

Abajo: Rubens. *Cabeza de anciano*. Galleria Nazionale d'Arte Antica (Palazzo Corsini), Roma.



3. La coronación de la Virgen (1611)

Ca. 1609-1611.
Óleo sobre lienzo. 106 x 78 cm. Transferido a partir de madera por N. Sidorov en 1868.
La transferencia se llevó cabo con un volumen considerable de trabajo de base original del artista preservado.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 1703.

La leyenda de María, que no se encuentra en los evangelios, se originó como analogía con la historia de Cristo. Poco a poco la Coronación, y más tarde la Ascensión, surgieron a partir del tema general de la Asunción: *Aurea legenda sanctorum que Lombardika hystoria nominatur. Compilata per fratrem Jacobum de Voragine,* Lugdunum, 1507, fol. 106: *Veni de Libano, sponsa, veni coronaberis. Et illa. Ecce venio* ["Ven, esposa del Líbano, y serás coronada. Y mira: Heme aquí"]. Estos tres temas por lo general se combinaban con la representación del "milagro de las rosas": los apóstoles y las tres Marías (Magdalena, Salomé y la esposa de Cleofás) ante el ataúd vacío de la Virgen, donde nada más se encontraron flores, lo cual se corresponde con la historia de las mujeres con las especias y mirra en el sepulcro de Cristo. Para obtener más detalles, véase Künstle 1928, p. 563; Réau 1955-1959, II, 2, p. 602-626.

El *modello* del Ermitage es la composición más antigua de Rubens acerca del tema. Su iconografía es un tanto inusual, pues la pintura combina dos temas: la Ascensión y la Coronación, cada una tratada reiteradas veces por el artista, que más tarde las pintó siempre por separado. En su *Coronación,* Rubens representó a Cristo solo y no como parte de la Santísima Trinidad, como fue costumbre en los Países Bajos a partir del siglo XV. De acuerdo con Freedberg (1978), este enfoque del tema posiblemente surgió del libro del escritor jesuita Ierônimo Nadal con grabados de Wierix, *Adnotationes et Meditationes in Evangelia,* publicado en 1595. El libro contenía cuatro grabados sobre el tema de la muerte, el entierro, la Ascensión y la Coronación de la Virgen (grabados núms. 150-153). Freedberg considera que Rubens utilizó en la composición del presente *modello* del Ermitage, por lo menos en su parte superior, el tercer grabado del grupo (núm. 152), titulado *Suscitatur Virgo-Mater a Filio.*

Cuando se adquirió, fue catalogada como un Rubens. Waagen (1864) la describió como un original que diseñó el maestro para que sus alumnos la ampliaran. Rooses (1888) vaciló entre atribuírsela al joven Rubens y considerarla como una copia libre o incluso una falsificación. Fue Dobroklonsky (1949) quien en forma inequívoca demostró que la pintura era auténtica. Observó en ella algunas repeticiones de las impresiones italianas de Rubens y una similitud con algunas obras anteriores del maestro.

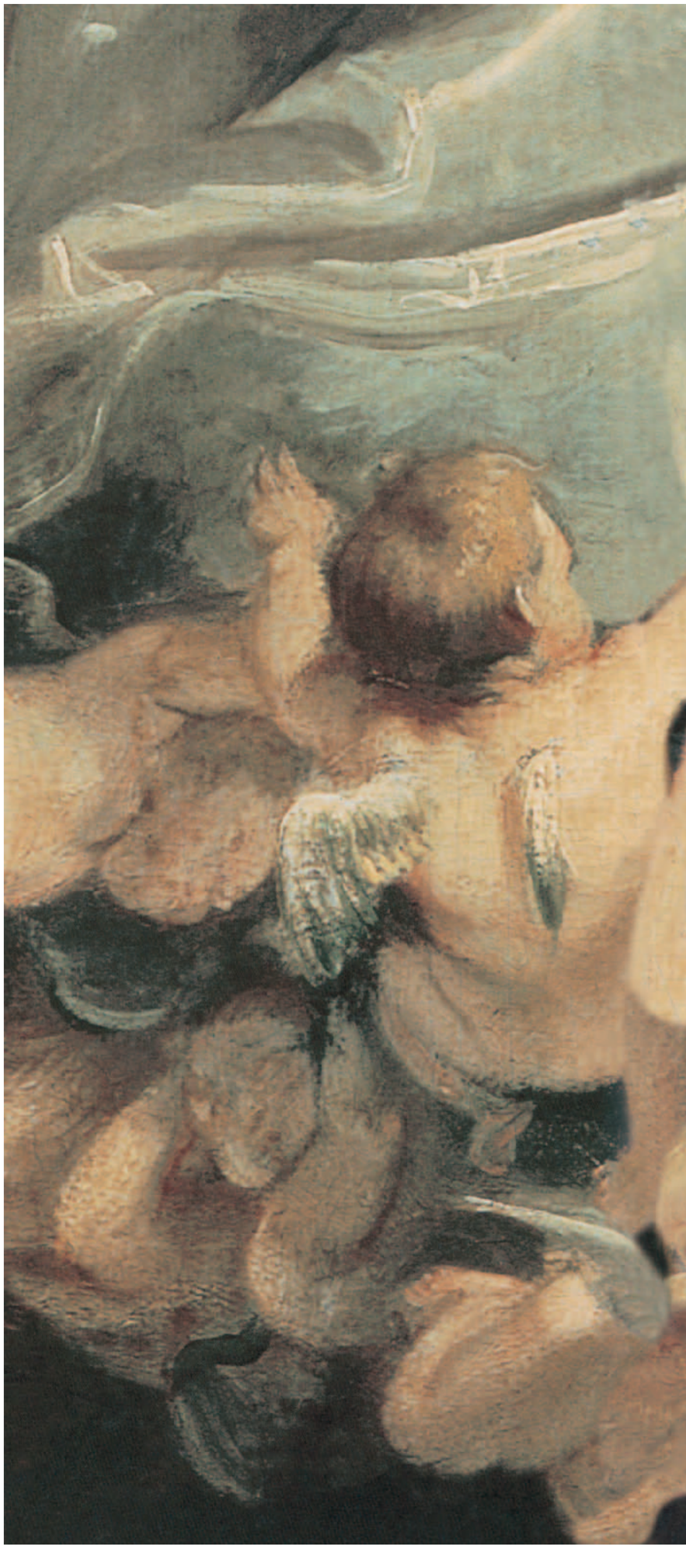
Baudouin sugirió (1968; 1972) que la pintura del Ermitage es uno de los dos *modelli* que Rubens presentó en abril de 1611 al capítulo de la catedral de Amberes, como diseño para el propuesto, pero hasta entonces no

Rubens. *La coronación de la Virgen* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

implementado, retablo principal. Su tema probablemente coincidía con el de la pintura del Ermitage: *Cristo invita a la Virgen a ser coronada.* Las palabras inscritas *–Dominum Nostrum Sponsam suam de Libano provocantem ad coronam–* hacen alusión, como señaló Held en 1980, a una frase de la canción de Salomón (4:8): *Veni de Libano sponsa mea, veni de Libano, veni: coronaberis de capite Amana…* ("Ven conmigo del Líbano, esposa mía, ven conmigo del Líbano: mira desde la cima de Amana..."). En todo caso, ése era el tema del *modello* que presentó Otto Venius y que rechazó el capítulo en marzo de 1611 (Baudouin 1968; 1972). En 1626, Rubens pintó para el altar de esa iglesia *La Ascensión de la Virgen* (hoy en la catedral de Amberes).

Procedencia: adquirida para el Ermitage por 1.732 florines en el remate de la colección de F. I. Dufferin, que comenzó el 22 de agosto de 1770 en Amsterdam (Somov, 1902).

Versión: Rubens, *La Ascensión de la Virgen* (1614-1615) de la iglesia jesuita en Amberes, actualmente en el Museo Kunsthistorisches, Viena; óleo sobre madera, 458 x 297 cm (Burchard & d'Hulst 1963, I, p. 121; Baudouin, 1968; Baudouin, 1972).



Rubens. *La coronación de la Virgen* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

4. Caridad romana (Cimón y Pero)

Ca. 1612.
Óleo sobre lienzo. 140,5 x 180,3 cm. Transferido a partir de madera por A. Mitrokhin.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 470.

El tema se tomó del libro titulado *Actos y discursos notables,* del escritor romano del siglo I d.C., Valerius Maximus (*Factorum dictorumque memorabilium*, libri IX), parte 5, capítulo 4: *De pietate erga parentes et fratres et patriam* (Del amor por los padres, los hermanos y la patria). La historia de Valerius Maximus acerca de una joven llamada Pero, que salvó de morir de hambre a su padre Cimón, amamantándolo, se extrajo de fuentes helenísticas anteriores. El escritor romano describió el tema de una pintura que había visto. Varios frescos pompeyanos conocidos se dedican al mismo tema y son más o menos contemporáneos de Maximus.

En la pintura europea, el tema de la *Caridad romana* se extendió ampliamente desde el siglo XVI (para obtener más detalles, véase E. Knauer, *Caritas romana*, Jahrbuch der Berliner Museen, tomo VI, 1964). En períodos posteriores Rubens regresó al tema varias veces y las composiciones de esas pinturas son completamente distintas.

En la época de su adquisición la pintura se catalogó como un Rubens. En el antiguo inventario del museo y en las obras de Schnitzler (1828) y Labensky (*Livret,* 1838), era estimada como una de las obras maestras del artista. Sin embargo, Smith (1842), y más tarde, al visitar el Ermitage, Waagen (1864), relegaron la pintura por ser una copia y la confinaron a las reservas, donde permaneció durante mucho tiempo. En 1902, siguiendo el consejo que le dio Bode en su carta del 16 de julio de 1893, Somov una vez más la exhibió en el Ermitage como un Rubens. Rooses, quien había considerado la *Caridad romana* como una copia (1890), también reconoció su autenticidad en 1905.

La presente pintura es el primer abordaje del tema del artista y uno de los ejemplos más logrados del llamado período del "clasicismo" en la obra de Rubens. Las formas están modeladas en un estilo escultural y se anteponen a una pared paralela al primer plano, a la manera de los relieves antiguos. Al subordinar el grupo de figuras a la forma estática de un triángulo, el artista destacó tanto el carácter dramático de su vitalidad como el equilibrio de las masas en ese instante.

En cuanto a composición, la pintura de Rubens *Júpiter y Calisto* (Gemäldegalerie, Cassel), firmada y datada en 1613, es completamente análoga a la pintura que se encuentra en el Ermitage, a pesar de que en la obra de Cassel la interacción de las figuras es un tanto más intrincada y el grupo se sitúa en un paisaje. Sobre la base de esta comparación, Oldenbourg (1918) atribuyó con acierto la pintura del Ermitage al período inmediatamente anterior a la producción de *Júpiter y Calisto*, es decir, hacia 1612. La fecha se corrobora por la coloración pardusca característica de las primeras obras postitalianas de Rubens (la impresión se realza por el barniz amarillento).

Procedencia: en el inventario póstumo de la propiedad de Rubens, el artículo núm. 141 es una pintura descrita como Historia de una hija dándole pecho a su padre en una mazmorra; no se sabe quién la compró (Denucé, 1932, p. 62).
De acuerdo con la inscripción en el grabado de la pintura por C. van Caukercken, el original estaba en poder del obispo de Brujas, Carl van den Bosch.
En 1713, durante el remate de la colección de la Casa de Orange en el Château de Loo, se vendió a un desconocido una pintura de Rubens sobre el mismo tema; de esta pintura no se conserva descripción alguna ni se conoce la fecha de su entrada en la colección (Hoet & Terwestern, 1752-1770, p. 150). No queda claro si las menciones aluden a la pintura actualmente en el Ermitage o a una copia.

Adquirida para el Ermitage, de la colección Cobenzl en Bruselas, en 1768.

Grabados: Cornelis van Caukercken (ca. 1625-1680) (V.S. 1873, núm. 48).

Página opuesta: Rubens. *Júpiter y Calisto*. Gemäldegalerie, Cassel.

Rubens. *Caridad romana* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

5. La corona de espinas (Ecce Homo)

Ca. 1612.
Óleo sobre madera de roble. 125,7 x 96,5 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 3778.

El tema de la pintura proviene del Evangelio según San Juan 19: 4-5 (para obtener más detalles véase Réau 1955-1959, II, 2, p. 460). En esta pintura del Ermitage, las manos de Cristo están atadas a su espalda. Este detalle particular distinguió la pintura de todas las composiciones anteriores y contemporáneas sobre el tema.

Según estableció Linnik en 1977 (véase Linnik 1981), en este caso, en contraposición a su práctica tradicional, Rubens inspiró su pintura en la estatua del ilustre y antiguo *Centauro,* de la Galería Borghese de Roma. Es posible que la presente pintura sea compañera de *Sileno borracho,* de Rubens (Palacio Durazzo-Pallavicini, Génova; óleo sobre madera, 118 x 98 cm).

De acuerdo con Evers (1942), la pintura genovesa data del período italiano del artista, mientras que en 1938-1939 Kieser la atribuyó a una fecha bastante posterior del período de Amberes. La pintura genovesa es similar en composición, pero simboliza la vida sensual, en contraposición al mundo espiritual representado en la pintura del Ermitage.

La pintura deja ver la influencia que ejercieron en ella las célebres composiciones sobre el mismo tema producidas en 1606 durante la disputa de tres artistas que realizaban el encargo del cardenal Massimi: Passignano (cuya obra se desconoce), Caravaggio (Palacio Communale, Génova: R. Longhi, *L'Ecce Homo del Caravaggio a Genova*, Paragone, tomo LI, 1953, pp. 3-13) y Cigoli (Uffizi, Florencia).

En la disposición frontal de su composición con la simetría central, Rubens siguió el ejemplo de Cigoli, repitiendo también la posición de la mano de Pilatos (Friedländer, 1964). La influencia de Caravaggio se manifiesta en el hecho de que la figura de Cristo avanza al primer plano y los ojos de los tres participantes en la escena están enfocados hacia el espectador. El gesto de Pilatos parece acentuar su petición de participar en el acto.

En 1977, Linnik observó (véase Linnik, 1981) una notable afinidad de los personajes con las obras de Otto van Veen (Vaenius), el maestro de Rubens. Así pues, el Cristo en la obra del Ermitage tiene varias características en común con el personaje central en *Carga de la cruz,* de Vaenius (Musées Royaux des Beaux-Arts, Bruselas); también de la misma pintura deriva la figura del guerrero que sostiene una capa.

Smolskaya (1986) estableció que Rubens había conferido sus propios rasgos faciales a la imagen de Cristo (cf., por ejemplo, las obras de Rubens: *Autorretrato con amigos de Mantua,* hacia 1606, Kunstmuseum Wallraf-Richartz, Colonia, y *Autorretrato con Isabella Brant,* hacia 1609, Bayerische Staatliche Sammlungen, Munich). A pesar de que la pintura dependía claramente de las impresiones de Italia

Al estilo de Rubens. *Cristo llevando la Cruz*.
Galería Nacional Canadiense, Ottawa.

del artista y de su afinidad con algunas de las obras más antiguas de Rubens (en 1888, Rooses atribuyó la pintura al período italiano de Rubens), el hecho de que él utilizara para ella su estudio la *Cabeza de un anciano,* realizada hacia 1609, indica una fecha positaliana.

Esto también se confirma por la intensidad de los colores locales (sobre todo en la combinación de la tonalidad clara de piel, el pañuelo blanco y el manto rojo) y la textura de apariencia esmaltada de las pinceladas. Sin embargo, teniendo en cuenta que fue grabada por Cornelis Galle I, la pintura debió haber sido datada antes de 1612.

Procedencia: a finales del siglo XIX, la pintura pertenecía a la colección de A. A. Bezborodko en San Petersburgo. El Ermitage la recibió de la Galería Kushelev en la Academia de Bellas Artes de Petrogrado, en 1922.

Obras preliminares: el estudio *Cabeza de un anciano* (núm. 2).

Grabados: 1. por Cornelis Galle I (1576-1650) (V.-S. 1983, núm. 250); con la inscripción: Ecce Homo Egredimini et videte Filiae; sin fecha. Se sabe que Cornelis Galle I regresó de Italia en 1610. Trabajó principalmente a la usanza antigua de su padre, la cual no satisfacía a Rubens (ver núm. 18). Inmediatamente después de haber regresado de Italia, Rubens no lo requirió más; por tanto, Cornelis Galle I realizó en su mayoría grabados de páginas de portadas al estilo de Rubens para la Prensa Plantin. 2. Por Johannes Schmidt, en actividad hacia 1700 (V.-S. 1873, núm. 251). 3, 4. Por artistas desconocidos (V.-S. 1873, núms. 252 y 253).

6. El descendimiento de la cruz

Ca. 1612-1614.
Óleo sobre madera de roble. 48,7 x 52 cm. Agrandado con franjas con un ancho aproximado de 6 cm (parte superior) y 2,5 cm (parte inferior).
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 7087.

Tema: véase la anotación para la pintura *El descendimiento de la cruz* (núm. 13).

Se trata de un boceto al óleo auténtico para un *Descendimiento de la cruz,* nunca ejecutado (1611-1612, catedral de Amberes). Schmidt publicó el boceto por primera vez como un Rubens (póstumamente en 1949).

En 1964, Bialostocki dudó de la autenticidad del boceto. En 1980, su punto de vista recibió el apoyo de Held, quien presentó el boceto entre obras de atribución dudosa a Rubens. Sin embargo, la autenticidad del boceto queda demostrada plenamente, por la similitud de sus personajes con sus equivalentes en obras indudables de Rubens, como el dibujo de *El descendimiento de la cruz* (Ermitage, inv. núm. 5.496: las figuras de Nicodemo y Magdalena) y el retablo *Descendimiento de la cruz* (catedral de Amberes: la figura de un hombre con turbante en la escalera a la izquierda), así como por las características materiales de las pinturas.

Según Held (1980), el formato horizontal del boceto, un tanto inusual para las obras de Rubens sobre el tema del *Descendimiento de la cruz,* puede explicarse por el hecho de que el artista haya concebido la composición como una predela del altar.

Si bien esta explicación es posible, debería observarse que tal disposición fue el resultado lógico de la intención del artista de combinar dos temas, *El descendimiento de la cruz* y *La lamentación,* en una sola pieza.

El boceto del Ermitage pone de relieve el aspecto humano de Cristo, su mortalidad terrenal y su afinidad con el pueblo. El tema de bajar el cuerpo a la tierra es el punto central en todo el boceto.

Este enfoque mundano, aparentemente, fue una de las razones por las cuales el boceto nunca se llevó a una pintura de escala completa. Ésta es la variante más antigua conocida de la composición. Realizada hacia 1612-1614 (véase núm. 13).

Procedencia: el Ermitage la recibió del Palacio Museo Shuvalov de Leningrado, en 1925.

7. Venus y Adonis

Ca. 1614.
Óleo sobre madera de roble. 83 x 90,5 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 462.

El tema proviene de *Las metamorfosis,* de Ovidio (X, 529-559), en la cual no hay ninguna escena de separación (H. von Einem, "Rubens' *Abschied des Adonis,* en Düsseldorf", *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, tomo XXIX, 1967, pp. 141-145). Pero el episodio con Venus intentando liberar a Adonis de la caza fatal es, desde la antigüedad, un tema recurrente en la literatura y en las artes visuales (A. Pigler, Barockthemen..., tomo II, Budapest, 1956, p. 239).

En la época en que la adquirió el Ermitage, y en posteriores inventarios de museos, la presente pintura fue catalogada como un Rubens. En 1864, Waagen reconoció sólo las cabezas humanas y los animales como obra de Rubens. En 1890, Rooses adjudicó las figuras a Rubens, pero los accesorios y los perros a Jan Wildens; y en 1905 añadió que el paisaje era obra de Lucas von Uden. En 1910, Benois atribuyó el paisaje a Jan Wildens.

En 1909 y 1916, Bode y Oldenbourg, respectivamente, clasificaron esta pintura (así como también algunas otras versiones en pequeña escala, ver más abajo) como obras de los alumnos de Rubens, con muy poca participación del maestro. En 1968, Müller-Hofstede afirmó (verbalmente) que toda la pintura era obra de Rubens. En la actualidad, se le considera una producción conjunta de Rubens y sus alumnos.

La pintura es una de las versiones de la composición que Rubens creó alrededor de 1609 (Museo Kunst Palast, Düsseldorf: Oldenbourg, 1916), y celebrada en un poema del profesor Dominicus Baudius de Leiden (véase su carta a Rubens del 11 de abril de 1611, *CDR* 1887-1909, II). Las últimas versiones, aunque conservan el diseño del prototipo, perdieron algo del dramatismo sucinto de la monumental obra anterior: el tratamiento del tema se tornó cada vez más ameno, como característica de las pinturas de "gabinete".

En lugar del formato vertical original, la pintura del Ermitage presenta una composición horizontal que le permite al artista elaborar el paisaje de fondo, que incluso en la versión anterior de Berlín (de donde se tomaron los perros) ya había reemplazado la roca oscura original. En vez del banco que aparece en el prototipo de Düsseldorf, hay una carroza dorada.

Sin embargo, desde el punto focal de la escena, la profusión de detalles distrae la atención del espectador, y así disminuye el efecto del grupo de figuras. Cupido, representado de pie y apacible en las composiciones de Düsseldorf y Berlín, aquí se aferra a los muslos de Adonis, impartiendo una nota casi cómica a la composición. Adonis, que se le ve levantándose del banco en la pintura de Düsseldorf, se separa de Venus en la versión del Ermitage, y su pose, copiada de la estatua de Laocoön (Oldenbourg

Rubens. *Venus y Adonis*.
Museo Kunst Palast, Düsseldorf.

1916), parece algo incongruente. Además, la pierna de Adonis, cubierta por la pierna de Venus, pierde su valor como soporte firme del grupo, y el motivo da la impresión de ser puramente ornamental. Es casi imposible que Rubens, después de optar por modificar el contenido de la composición (en lugar de Adonis liberándose del abrazo de Venus sentada a su lado, aquí Venus se encuentra en una carroza tirada por cisnes partiendo en pos de Adonis), haya simplemente copiado las figuras de su obra anterior.

La incongruencia de las figuras y los movimientos de los personajes principales, tan poco característico de Rubens, acompañada por cierto carácter anecdótico en el abordaje del tema, sostiene la teoría de que los alumnos de Rubens participaron en esta pintura de gabinete, una variante de la composición de Düsseldorf.

Sin embargo, lo más probable es que el mismo Rubens haya pintado las figuras. Esto se manifiesta en el modelado magistral de las formas y en la transparencia de la textura, así como en la plasmación de las musas y de los matices más sutiles de las tonalidades de la piel.

A juzgar por ciertas diferencias estilísticas con su prototipo, que eran un reflejo de la nueva fase del artista (en lugar de una figura alargada y el color cálido y saturado, esta

pintura cuenta con proporciones normales, incluso algo rechonchas, y colores más bien fríos con tonos azulados en la piel blanca rosada y una textura de apariencia esmaltada), la presente pintura parece haber sido creada hacia 1614 (Oldenbourg, 1916).

Procedencia: adquirida en 1768 para el Ermitage, de la colección Cobenzl en Bruselas.

El prototipo principal: Rubens, *Venus y Adonis* (ca. 1609), Museo Kunst Palast, Düsseldorf; óleo sobre lienzo, 276 x 183 cm.

Versiones: Rubens (asistido por alumnos), *Venus y Adonis*, la primera versión modificada de la composición: previamente en el Museo Kaiser-Friedrich, Berlín (perdida durante la Segunda Guerra Mundial); óleo sobre lienzo, 114 x 111 cm.

Grabados: P.-I. Tassaert (1732-1803) (V.-S. 1873, núm. 56); con la inscripción: "Dédié à S.E. Monseigneur le Comte de Cobenzl"

8. Estatua de Ceres

Ca. 1615.
Óleo sobre madera de roble. 90,5 x 65,5 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 504.

Esta pintura decorativa es de carácter simbólico. El tema explícito es mitológico: una ofrenda a Ceres, la diosa romana de la fertilidad. En éste también se encuentra implícita la idea de unidad de la vida y el arte y del pasado y el futuro: la estatua, en su contexto arquitectónico, está adornada con dones de la naturaleza, mientras que el monumento antiguo se halla rodeado de *putti* juguetones que simbolizan "la felicidad de las naciones", "la era de la felicidad", "la preciada dicha de los siglos venideros" (según explicó el mismo Rubens, véase núm. 31). Las alas de libélula (o mariposa) en la espalda de un *putto,* que representa alegóricamente las horas, es posible que signifiquen la inmortalidad (véase núm. 18).

La analogía temática y compositiva más cercana es la pintura *Tres gracias adornando la naturaleza* (1615-1616, Museo y Galería de Arte, Glasgow; óleo sobre madera, 108 x 72 cm). También se asemeja por su tipo a un grupo de pinturas de Rubens que datan de 1615-1621 y contiene pinturas como *Los niños Jesús y Juan el Bautista* (Museo Kunsthistorisches, Viena), *La guirnalda de fruta* y *La Virgen de la guirnalda* (ambas en la Antigua pinacoteca, Munich) así como *La Virgen de la guirnalda* (Louvre, París). En un grabado de C. Galle I, el mismo escenario rodea a una estatua de la Virgen y el Niño con la siguiente inscripción del Antiguo Testamento: *Ego quasi vitis fructificavi* ("Como una vid llevo fruta"). De modo característico, no sólo el motivo decorativo de la pintura utilizado en el grabado, sino también el tratamiento de la Virgen era similar a la imagen en la pintura. Nunca se ha dudado que la pintura sea la de Rubens, a excepción de la guirnalda de fruta; lo más probable sea que la haya realizado Frans Snyders (1579-1657), como se sugirió por primera vez en una publicación de Oldenbourg de 1922; aunque en la actualidad varios expertos comparten este punto de vista. En los antiguos inventarios y catálogos del Ermitage, la guirnalda, en general, se atribuía a Jan Bruegel I, llamado "Bruegel de terciopelo" (1568-1625), quien a menudo colaboraba con Rubens.

La estatua de Ceres representa el tipo de imagen (bastante común en las obras de Rubens) que deriva de las antiguas "estatuas cubiertas" (Ceres refleja cierto parecido con la estatua de la Buena Esperanza en el boceto de *Felicitaciones por la llegada del infante Fernando a Amberes*, núm. 31). Haberditzl (1912) consideró la estatua de Ceres haber sido inspirada en la escultura antigua de Deméter, del Museo y galería Borghese en Roma, la cual Rubens podría haber visto. Kieser (1933) descubrió un prototipo aún más aproximado: una de las versiones de la Deméter de Borghese (W. Amelung, *Die Sculpturen des Vaticanischen Museums*, tomo I, Berlín, 1903, p. 164), que difiere de la figura en la pintura del Ermitage sólo por el distinto ademán del brazo derecho (restaurado). Según opina Kieser, Rubens tuvo que haber visto la estatua antes de su restauración y reconstruyó lo que faltaba de la versión de la colección Borghese.

Haberditzl encontró los prototipos de los dos *putti* centrales en el primer plano central en estatuas de fuentes helenísticas: a la izquierda, la figura, casi de frente, se inspira en el conocido grupo *Muchacho con ganso,* cuyas numerosas copias se conservan hoy, y la figura casi de perfil –a la derecha– se basa en el tema popular de la escultura antigua: un muchacho con un jarro sobre el hombro; el perfil evoca imágenes similares en relieves antiguos. En 1918, Oldenbourg observó un parecido entre la cabeza del *putto* de la parte superior izquierda y la cabeza del Cupido en *Mercurio instruyendo a Cupido ante Vénus,* de Correggio (Galería Nacional, Londres), que Rubens había copiado para el emperador Rodolfo II en Mantua.

Por otro lado, la misma cabeza se aproxima al estudio de Rubens *Niño con un pájaro* (Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem), el cual se estima es un retrato de su segundo hijo Nicholas, mientras que en la cabeza –a la izquierda del primer plano– pueden encontrarse algunos rasgos faciales de la hija mayor de Rubens, Clara Serena (b. 1.611; véase núm. 25), como observó Kieser (1950).

Los hijos mayores de Rubens, en especial Albert y Nicholas, nacidos en 1614 y 1618, respectivamente, a menudo se les identifica como los modelos de los rostros de niños en varias obras que datan de la década de 1610. Desde luego, este supuesto parecido no es una prueba documental, ya que involucra cierta medida de generalización e idealización. Tampoco puede ignorarse el hecho de que las imágenes de Rubens se distinguían por un carácter verosímil y se basaban en efecto en las impresiones de la realidad del artista, con bastante frecuencia en determinados rasgos de personas vivas, lo cual puede servir como fundamento para valerse de las semejanzas, al verificar o determinar la fecha de la pintura. Éste es el caso con la *Estatua de Ceres.* Se cree que el dibujo de la cabeza de un niño con un collar de coral (núm. 394/451, Albertina, Viena) retrataba a Nicholas, mientras que ambos dibujos en el Museo del Ermitage (invs. núms. 5.455 y 5.426) y el dibujo de perfil en el Albertina (inv. núm. 395/459) muestran a Albert. No obstante, ya que no cabe duda de que sea Nicholas (gracias al parecido del rostro con el del *Retrato del hijo del artista* de Rubens en Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz), quien se representa en posteriores dibujos del Albertina (inv. núms. 453 y 392/449), es casi imposible identificar el muchacho con corales como Nicholas, cuyo maxilar inferior es particularmente prominente. Rubens no podría haber retratado a su hijo menor con el labio superior sobresaliente, como había mostrado a su hijo mayor en el boceto de perfil del Museo Británico, inscrito por el mismo artista: *Cupido ex Albertuli mei imagine* ("Cupido inspirado en mi Albertito"), o como vemos a Albert en otros bocetos reconocidos como sus

retratos. A todas luces, el estudio de Berlín *Niño con un pájaro*, que podría haber sido empleado para el cuadro del Ermitage, también presenta a Albert (*Beschreibendes Verzeichnis der Gemälde im Kaiser-Friedrich-Museum...*, Berlín, 1931, p. 407) en vez de a Nicholas (Rosenberg 1905, p. 475). La edad del niño en el estudio de Berlín circunscribe su fecha de origen a 1614-1616. A pesar de que el artista podría haber utilizado el estudio muchos años después, otras características iconográficas y estilísticas de la pintura señalan una fecha anterior a mediados de la década de 1610. El elemento central de la composición, el nicho para la estatua de Ceres, es una copia casi exacta de la arcada entre el patio interno y el jardín de la nueva casa del artista (actualmente el Rubenshuis); las luces sobre el frontón del nicho reproducen detalles idénticos encontrados en el techo de la casa (véanse los grabados de Jacobus Harrewyn de 1684 y 1692). Como señaló acertadamente Evers (1943), la posición dominante del arco en la pintura y el gran interés del artista por la arquitectura de la casa deben de haberse relacionado con el período inicial de la construcción, emprendida en 1611. Por un lado, la naturaleza decorativa de esta composición simbólica invita a la comparación con las páginas de portadas de Rubens (véase núm. 18), donde los motivos arquitectónicos predominan sólo en las primeras obras que datan de 1617, a más tardar. Luego, sus combinaciones de elementos arquitectónicos se volvieron cada vez más libres, y finalmente fueron dejadas de lado por completo. Además, puede observarse que en varias obras, las cuales datan de este período e involucran el motivo de una guirnalda en torno a una imagen central, la creciente complejidad del tema principal iba acompañada por un menoscabo del papel de la arquitectura.

La última de estas obras, *La Virgen de la guirnalda,* hoy en el Louvre, data de 1621 en evidencia documentada. Ésta ya no tiene arquitectura alguna. La guirnalda alrededor del medallón central simplemente marca un límite entre lo real y lo ideal. La Virgen se representa elevándose al cielo, con *putti* revoloteando en torno de Ella. La *Virgen de la guirnalda,* de Munich (Antigua pinacoteca, Munich), que data de entre 1616 y 1618, es la etapa previa en el desarrollo de la composición. La imagen de la Virgen se presenta como un cuadro enmarcado, ornamentado con espléndidas cartelas y empotrado en la pared. La guirnalda, que demarca la distancia entre la presencia divina y el espectador, es llevada por los *putti*, que parecen estar en el espacio real donde se encuentra el espectador. En cuanto a la pintura del Ermitage, el grupo de *putti* aparece al fondo, enfrente de un edificio real, decorando un monumento histórico verdadero. La pintura del Ermitage, sin duda, se originó como el paso inicial en la evolución del concepto, es decir, antes de 1616. Su versión más aproximada, la composición *Tres Gracias adornando la naturaleza,* en Glasgow (1615-1616), constituye, en virtud de incluir un paisaje, un desarrollo más a fondo del tema. Las características artísticas de la pintura, como la

textura fundida similar al esmalte, junto con una excepcional calidez de color, la cual contrasta notablemente con los esquemas de color frío de principios de la década de 1610 (por ejemplo, *Venus y Adonis*, alrededor de 1614; núm. 7), hacen posible adjudicarle una fecha más exacta: 1615.

Procedencia: en el remate de Gerard Hoet en La Haya el 25 de agosto de 1760, se vendió una pintura como lote 30, descrita de la siguiente manera: "Algunos niños, jugando con frutas, en el centro una estatua en grisalla, colocada en un nicho, por el mismo artista, Rubens, también magnífica, 34 pulgadas de altura, 25 pulgada de ancho [86,3 x 62,5 cm]. Nota. Esta pieza fue grabada. 1210 florines" (Hoet & Terwesten 1752-1770, III). No queda claro si la referencia es a la pintura que actualmente se encuentra en el Ermitage o a una versión de la misma. Adquirida en 1768 para el Ermitage, de la colección Cobenzl en Bruselas.

Grabados por Cornelis Galle I (1576-1650) (V.-S. 1873, núm. 156); en lugar de Ceres, se representa la Virgen y el Niño, con las siguientes palabras: P. P. Rubens inventor; inscrito en la cartela sobre la Virgen: Ego quasi vitis fructificavi. Ecl. 24.

Arriba: Casa de Rubens en Amberes. Arco entre el patio y el jardín. Fotografía.

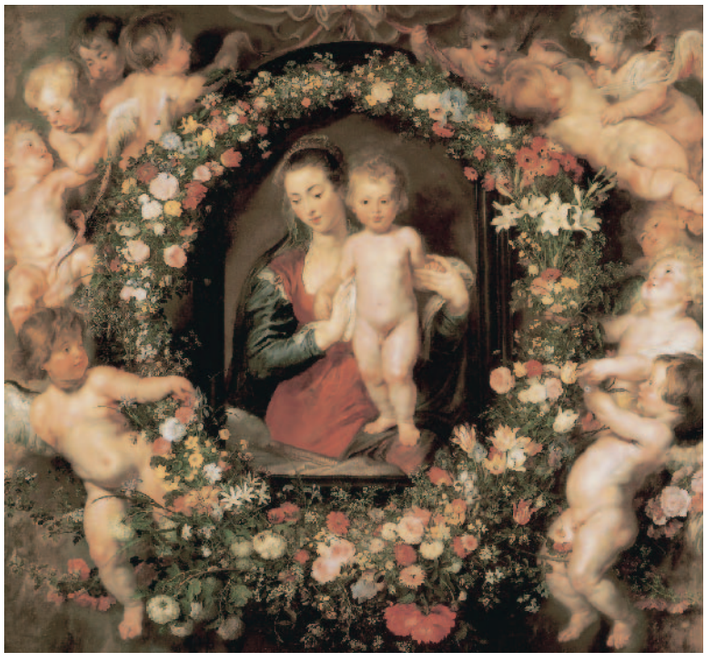
Página siguiente:
Arriba, izquierda: Rubens. *Retrato de Albert.* Dibujo. Albertina, Viena.

Arriba, derecha: Rubens. *Retrato de Nicholas*. Dibujo. Albertina, Viena.

Abajo, izquierda: Rubens. *Niño con un pájaro*. Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem.

Abajo, derecha: Rubens. *Cupido y Psique*. Dibujo. Museo Británico, Londres.

Cupido
et Psyche



Arriba: Rubens. *La Virgen de la guirnalda*.
Antigua pinacoteca, Munich.

Abajo: Rubens. *Tres Gracias adornando la naturaleza*.
Museo y Galería de Arte, Glasgow.

Página opuesta: Rubens. *Estatua de Ceres* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

9. Bacanales

Ca. 1615.
Óleo sobre lienzo. 91 x 107 cm.
Transferido a partir de madera por A. Sidorov en 1892. Tres franjas horizontales de espacios rellenos en donde antes se unían las placas.
Museo de Bellas Artes Pushkin, Moscú. Inv. núm. 2606.

La pintura representa a compañeros míticos de Baco (Dioniso), como Sileno y los sátiros. En el drama satírico de Eurípides titulado *Cíclope* (v. 13, 100, 169, 420), se considera a los sátiros los hijos de Sileno. En la época de Rubens se pensaba que personificaban el lado bestial y carnal de la naturaleza humana, los instintos y las pasiones naturales irrefrenables. Además de Sileno y los sátiros, el séquito de Baco incluía animales salvajes (una tigresa aquí), personas que lo adoraban y las naciones que había conquistado (aquí una negra con pandereta).

Frecuentemente, Baco y sus compañeros eran representados en jarrones griegos antiguos, en relieves de sarcófagos de la antigüedad y en otros objetos. Las bacanales –festival en honor a Baco– una vez más se convirtieron en un tema del arte europeo en la época del Renacimiento. Un aspecto importante de la representación era su relación con la tradición de la antigüedad.

Rubens, de manera reiterada, recurría al tema báquico. *Bacanales,* de Moscú, es parte de un grupo de pinturas y dibujos realizados entre 1612 y 1618. La pintura *Hércules borracho* (Gemäldegalerie, Dresde), en la que una ninfa y un sátiro llevan en hombros al tambaleante héroe, data de entre 1612 y 1614, aproximadamente. Es probable que la haya seguido una composición perdida de Baco joven sostenido por dos sátiros, conocida a partir de un grabado de Jonas Suyderhoef (hacia 1613-1686) (V.-S. 1873, p. 133, núm. 124). En *Bacanales* de Moscú, en lugar de los sátiros, una sátira rubia y una negra, en poses similares, flanquean a Sileno ebrio. A la derecha se añadió una familia de sátiros, donde la sátira amamantando a su pequeño, recibe especial importancia. El artista incluyó la misma imagen, con el elemento animal acentuado y la postura modificada, en su famosa *Procesión de Sileno* (hacia 1618, Antigua pinacoteca, Munich).

Las obras en la serie nos permiten apreciar la repetición y modificación de los tipos, las poses y los gestos de los personajes por parte del artista, dando como resultado mayores combinaciones sobre la base del mismo tema. Algunas de ellas pasaron de una pintura a otra, evidentemente porque el artista las valoraba. Estos temas surgen del arte de la antigüedad. El grupo con Hércules borracho sostenido por una ninfa y un sátiro –citado en la pintura de Dresde– es de un bajorrelieve antiguo (véase Kieser, 1933). Posteriormente, se transformó en el núcleo compositivo de algunas otras obras, comprendidas *Bacanales* de Moscú. Con frecuencia se encuentran imágenes similares en sarcófagos que datan de la antigüedad, con relación al

Rubens. *Hércules borracho*.
Gemäldegalerie, Dresde.

culto de Baco-Dioniso. Por fortuna, el mismo museo en Moscú posee, además de la pintura, un excelente sarcófago de mármol romano con imágenes de Baco, sátiros, ménades y un Hércules borracho (hacia 210 d.C., Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú, inv. núm. II, Ia 231). Rubens lo supo, como consta en su dibujo *Hércules y Fauno intoxicados,* albergado en el Museo del Ermitage (inv. núm. 5.512), al reproducir el dorso del sarcófago. El dibujo se ha atribuido al período italiano del artista: por Dobroklonsky (1940; 1955) hacia 1606-1608; por Kuznetsov (1965) hacia 1600-1608; por Kuznetsov (1974) hacia 1601-1604. Rubens probablemente tenía bocetos de las demás decoraciones del sarcófago. De este modo, la figura de Hércules con un pequeño jarro en la mano en el extremo izquierdo del sarcófago, se utilizó para mostrar a Sileno derramando vino en las *Bacanales.* La parte delantera del sarcófago fue de gran importancia para el trabajo de la composición del maestro. El centro es ocupado por Dioniso desnudo sostenido por un sátiro; a la derecha se encuentra Adriana recostada en el suelo. También fue importante el diseño general del relieve con las figuras en medio de plantas. Entre las pinturas tratadas aquí, *Bacanales* de Moscú es la más próxima, en cuanto a composición, al antiguo relieve. La mitad del fondo está cubierto por una espesa mata de parra alrededor de un árbol, y se atisba un sátiro entre el follaje, mientras otro se balancea en las ramas. Junto a ellos, en el piso, se encuentran dos sátiras, una de ellas dando de mamar a sus pequeños. A la izquierda, el viejo Sileno, ebrio, se acerca con sus compañeros. En realidad, el artista repitió todos los elementos básicos del relieve en el sarcófago, aunque sustituyó a Baco por el Sileno gordo y desnudo, y a Adriana por una sátira. La sustitución

implicó un tratamiento irónico del tema. Rubens se apartó del elevado aspecto espiritual del mito, en favor de un tema de la naturaleza como fuerza poderosa que une y crea a todos los seres vivientes. La naturaleza se encarna en los personajes de la pintura: apasionados y rebosantes de salud, en un ambiente de alegría y abandono.

El artista se inspiró para la figura de Sileno en un estudio de una estatua antigua perteneciente al Museo Británico en Londres (inv. 5.211-58; Hind 1923, núm. 51; *Dibujos y bocetos de Rubens en el Museo Británico* [catálogo de la exhibición], por J. Rowlands, Londres, 1977, p. 28, núm. 13, il.: por error de omisión, la pintura de Moscú no se menciona entre las obras citadas como las que se basaron en el dibujo del Museo Británico).

Rubens tenía en gran estima la herencia artística de la Antigüedad, pero creía que la pintura contemporánea era capaz de plasmar la vida con mayor veracidad que la escultura antigua. En las *Bacanales* ya no reprodujo un relieve antiguo, sino que combinó libremente temas derivados de varias fuentes y los incluyó en esta vital y dinámica composición. Al hacer esto, el artista también aprovechó los dibujos del natural. De esta manera, la figura de Sileno claramente se relaciona con el estudio de medio cuerpo de un corpulento modelo barbudo en el Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam. Maria Varshavskaya vincula el dibujo con la pintura de Moscú (ver el catálogo de la exhibición: Leningrado, 1964). En comparación con otras obras de Rubens sobre temas similares, la pintura de Moscú parece sobria y serena. El grupo con Sileno avanza lentamente, y la joven sátira de la izquierda parece detenerse de pronto. Al sostener mecánicamente a Sileno, aleja su mirada de él, contemplando inquisitivamente al espectador por entre sus colgantes mechones rubios. En ella, la cabeza parece estar inspirada en un hermoso camafeo antiguo, y el fondo del cielo azul grisáceo destaca, por contraste, la calidez de las tonalidades de la piel, el lustre del cabello y la blancura de sus transparentes ropajes.

La pintura está desprovista del frenesí báquico, pues no contiene acción ni incidentes; lo que sí posee, es una presencia pacífica, casi idílica, de los personajes mitológicos en un paisaje, en plena armonía y unión con la naturaleza. Al mismo tiempo, la naturaleza, según

Rubens, se encuentra en perpetuo movimiento y siempre desbordante de vida. El lenguaje artístico del pintor sirve para dar mayor expresión a este dinamismo. Las formas creadas por el pincel de Rubens son invariablemente orgánicas y naturales, ágiles y fluidas. Existen partes de la pintura donde la base arenosa grisácea se dejó intacta o sólo se cubrió en parte con pinceladas largas y transparentes, por ejemplo, en la esquina inferior izquierda. Este deliberado efecto sin acabar es una especie de despliegue de virtuosismo por parte del artista.

Las *Bacanales* fue un éxito extraordinario entre los contemporáneos del artista. Se reprodujo reiteradamente en copias, tanto en tamaño real como a escala más pequeña. El alumno de Rubens, el escultor Lucas Faydherbe (1617-1697), empleó la composición de Rubens para su bajorrelieve de marfil que decoraba un cáliz (Museo Kunsthistorisches, Viena; véase Glück 1933). A partir de entonces, varias pinturas flamencas muestran las colecciones ideales imaginarias de rarezas naturales y obras maestras de arte. Una de esas colecciones, entre las que presenta las *Bacanales* de Moscú, se expone en la Galería de Pinturas (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruselas), atribuida a Frans Francken el Joven (1581-1642). Especialmente importantes en este aspecto son la pintura *Alegoría de la vista,* de Jan Bruegel I (firmada y datada en 1617, Prado, Madrid), y *Alegoría de la vista y el olfato* (Prado). Esta última es una réplica de una pintura ejecutada por Jan Bruegel I y sus asistentes entre 1615 y 1618, a pedido de C. van der Geest, quien gobernó en el sur de los Países Bajos, como obsequio para el archiduque Alberto y la infanta Isabel. Todo esto confirma la fecha de la pintura de Moscú sobre fundamentos estilísticos hacia 1615. En la *Alegoría de la vista* de 1617, las bacanales se ubican al frente como una obra de excepcional valor artístico. Jan Bruegel I era amigo íntimo de Rubens y, en varias ocasiones, fue su colaborador. Padron (1975) sugiere que fue Rubens quien pintó las figuras en la *Alegoría de la vista.* De este modo, la implícita alta estima de las *Bacanales* refleja la perspectiva de su creador y su círculo. Los contemporáneos de Rubens fueron, sin duda, atraídos por la magistral técnica y el carácter poético propio de su obra, pero no los cautivaba menos el profundo saber del artista sobre cultura antigua, especialmente ostensible en esta ocasión. Siempre se ha pensado que toda la pintura fue obra del mismo Rubens, a pesar de haber sido una vez adjudicada a su taller (Martin, 1970).

Procedencia: de acuerdo con el inventario de 1722-1735 (Archivos de Cholmondely, Houghton Hall, Inglaterra), la pintura perteneció a la colección de Robert Walpole (1676-1745) primer conde de Oxford (1676-1745), Inglaterra. Comprado para el Ermitage en 1779. Se transfirió al museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú en 1930.

Obras preliminares: 1) *Sileno*, dibujo de una estatua antigua; tiza negra, 41.9 x 25.6 cm; Museo Británico, Londres, inv. no. 5211-88 (Hind 1923, p. 21 - 22, no. 51; Cat. Exhib.: *Dibujos y Bocetos de Rubens en el Museo Británico*, por J. Rowlands, Londres, 1977, p. 28, no. 13, il.) –por error la pintura de Moscú se omite entre los trabajos basados dentro del dibujo. 2) *Cabeza del Sileno*, dibujo de una estatua antigua; tiza negra, 29.3 x 19.5 cm; Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú, inv. no. 6208 (Kuznetsov 1965, p. 17, no. 9, pl. 2; Kuznetsov 1974, pl. 4). Un boceto diferente de la misma estatua puede haberse usado. 3) *Un modelo barbado* (medio cuerpo), dibujo; tiza negra, realzado con blanco, 43.6 x 36.5 cm; Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam, inv. no. V. 82 (Evers 1943, il. 241; Tekeningen van P. P. Rubens. Tentoonstelling. Antwerpen. Rubenshuis, 1956. Catálogo: L. Burchard, R.-A. d'Hulst, p. 61, no. 56). El modelo es mostrado en una pose similar, pero en la dirección opuesta del Sileno en la pintura de Moscú. 4) Figura de Sileno, representada dos veces, dibujo de pluma y tinta, 19 x 19.5 cm; antiguamente en la colección de la sra. G. W. Wrangham, Inglaterra (Evers 1943, p. 244; Held 1959, no. 42). El dibujo pudo haberse hecho después de la pintura de Moscú. Fechado alrededor de 1616-1618.

Impresos: 1) Por Pieter Soutman (alrededor de 1580-1657), 1642; inscripción: *Silenum patrem... tabella haec exhibit*; modificación: el cuerpo desnudo del Sileno está cubierto con una piel de tigre (V.-S. 1873, p. 134, no. 135, con una afirmación errónea de que Baco está presente). 2) Por Richard Earlom (1742/48-1822); media tinta en la dirección opuesta (V.-S. 1873, p. 134, no. 136). 3) Grabado anónimo en la dirección opuesta, con modificaciones menores (V.-S. 1873, p. 134, no. 137). 4) Grabado anónimo en modo de Soutman, la composición se expandió considerablemente (Rooses 1886-1892, III, p. 162).

Página opuesta: Rubens. *Bacanales* (detalle).
Museo de Bellas Artes Pushkin, Moscú.

10. Agar abandona la casa de Abraham

1615-1617
Óleo sobre madera de roble. 62,8 x 76 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 475.

El tema proviene del Antiguo Testamento, Génesis 16: 1-6. El tratamiento es típico de las pinturas narrativas de gabinete. En la carta a D. Carleton, el enviado británico en La Haya, que data del 12 de mayo de 1618, Rubens planteó las condiciones para el intercambio de algunas de sus pinturas por la colección de mármoles antiguos de Carleton y ofrece por "los últimos 100 florines una agradable pequeña pintura (*una galantería*) de mi pincel". En la carta del 26 de mayo del mismo año, describe la pintura de la siguiente manera: "Su tema es verdaderamente inusual; es, por así decirlo, ni secular ni religioso (aunque provenga del Antiguo Testamento). La pintura muestra a Sara soltándole reprimendas a la embarazada Agar, quien se va de casa, con dignidad femenina, en presencia y con la participación del patriarca Abraham...". (*Maestros del arte sobre el arte*, tomo III, Moscú, 1967, p. 189; *CDR* 1887-1909, II). La pintura del Ermitage es indudablemente el original de la réplica que adquirió Carleton. La última pintura puede identificarse con el lienzo en la colección del duque de Westminster en Londres (Eaton Hall); está realizada en el mismo medio y sus dimensiones (70 x 100 cm) son casi iguales a las mencionadas en la carta de Rubens: "...está pintada sobre una tabla de 3½ pies de ancho y 2½ pies de alto (75 x 105 cm)" (*Maestros del arte sobre el arte*, tomo III, Moscú, 1967, p. 189; *CDR* 1887-1909, II).

En 1943, Evers observó una semejanza compositiva entre la pintura *Agar abandona la casa de Abraham* y un grabado sobre el mismo tema, del maestro alemán Botias Stimmer (1539-1584) en el libro *Neue künstlische Figuren Biblischer Historien grüntlich von Tobias Stimmer gerissen…*, Basle, 1576. Evers recuerda en este caso el relato de Joachim von Sandrart de su encuentro con Rubens en Holanda en 1627, cuando Rubens dijo que de joven había copiado del libro de Stimmer (véase J. von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Malerei Künste von 1675, hrsg. und komment. von A. R. Peltzer*, Munich, 1925, p. 106).

Aunque conservó en gran medida el aspecto de las figuras de Sara y Agar, y en parte el del escenario, entre ellos los perros, Rubens plasmó la figura de Abraham, a quien Stimmer había representado sentado solemnemente en el trono, con rasgos realistas expresivos.

En 1864, Waagen comparó esta pintura del Ermitage con la *Huida de Lot de Sodoma* (1625, Louvre, París) y la atribuyó al mismo período. En 1886, Rooses la dató en 1612. Teniendo en cuenta el hecho de que en mayo de 1618 Rubens le ofrecía a Carleton su réplica o repetición *Agar abandona la casa de Abraham,* no debería datarse antes de 1618. Algunas características estilísticas de la pintura (la disposición dispersa de las figuras, la paleta cálida, la suave luz y sombra y los efectos aéreos) indicaban una fecha en que el artista se acercaba a la madurez, es decir, la década de 1620. Aun así, la tonalidad distintiva del vestido lila de Sara puede compararse con las anteriores obras del artista, como su boceto al óleo *El descendimiento de la cruz* (1612-1614, núm. 6 de este libro). Según parece, Oldenbourg, en 1921, y Schmidt, en 1926, propusieron fechas correctas y atribuyeron las obras, respectivamente, "hacia 1618", y "entre *La corona de espinas* y el *Convite en casa de Simón el Fariseo".* Las pinturas, por tanto, deberían datar de entre 1615 y 1617.

Rubens. *Agar abandona la casa de Abraham*.
Colección del duque de Westminster, Londres.

Procedencia: adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.
Aunque el estudio es sin duda alguna un retrato, no ha sido posible identificar el modelo.

11. Retrato de un fraile franciscano

1615-1617.
Óleo sobre lienzo. 52 x 42 cm. Transferido a partir de madera por F. Tabuntsev en 1842.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 472.

Arriba, derecha: Rubens. *Dos sátiros*. Antigua pinacoteca, Munich.

El dinamismo y la individualización enfática del retrato, el expresivo modelado de la forma por medio de grandes masas, el hábil manejo al plasmar la tonalidad roja veneciana de la piel, los blancos azulados de los ojos: todos estos rasgos corresponden con la pintura *Dos sátiros* (Antigua pinacoteca, Munich), sobre todo en la cabeza representada de perfil, es lo que nos hace suponer que ambas pinturas datan del mismo período, entre 1615 y 1617.

Procedencia: entre 1722 y 1735, la pintura ya estaba en la colección de Walpole (véase el catálogo manuscrito de la colección Cholmondely en Houghton Hall). Adquirida de la colección de Walpole en Houghton Hall, Inglaterra, en 1779.

Grabados: por Valentine Green (1739-1813) en 1774 para la publicación de Walpole de 1775-1788: Una colección de grabados al estilo de las pinturas más capitales... Posteriormente en poder del conde de Orford, el Salón Houghton en Norfolk..., tomos I-II, Londres, 1788 (1a. ed. 1775), desde entonces denominada el Grupo de Walpole.

12. Retrato de un joven (¿George Gage?)

Mientras estuvo en la colección de Baudouin y hasta 1838 en el Ermitage, se creyó que el retrato, sin fundamento alguno, representaba a Frans Snyders. Sin embargo, es indiscutible que su personaje se asemeja al rostro del *Retrato de un coleccionista,* de Anthony van Dyck, en la Galería Nacional, Londres (Goris & Held, 1947). Evers (Evers, 1943, p. 342), suponía que el retrato de Londres era una representación de Rubens pintada por Van Dyck, y Puyvelde (L. van Puyvelde, *Van Dyck*, Bruselas y Amsterdam, 1950, pp. 113, 141 y 142) opinaba que era el autorretrato de Van Dyck.

En 1969, Millar (O. Millar, "Notas sobre tres pinturas de Van Dyck", *Revista Burlington*, julio de 1969, pp. 404-417) identificó las armas de la estatua representada en el retrato de Londres como el emblema familiar de los Gage en Inglaterra, y sugirió que el modelo era George Gage (ca. 1582-1638), un agente diplomático inglés. Su nombre aparece en la correspondencia de Rubens en 1616-1617, con relación a las obras del maestro para Dudley Carleton, el enviado inglés en La Haya; durante esos años, Gage, como representante de Carleton, visitaba a menudo Amberes.

Oldenbourg (1921) atribuyó el presente retrato a Van Dyck, evidentemente por analogía, con el *Retrato de un coleccionista* en Londres. No ha habido ninguna otra duda acerca de la autoría de Rubens.

El otro *Retrato de un joven* (1612-1614, Gemäldegalerie, Cassel) de Rubens, que cuenta con una composición similar, presenta un tratamiento más detallado y más estático. La tonalidad rosada clara de la piel con matices azulados y la transparencia similar al esmalte de la textura de empasto del retrato del Ermitage, son propias de la obra de Rubens que data de alrededor de 1615. Al mismo tiempo, el dinámico modelado de las formas generalizadas y el concepto dramático del retrato se conjugan con obras como el *Retrato de un erudito* o el *Retrato del doctor Thulden* (1616-1618, Antigua pinacoteca, Munich), lo que sugiere una fecha de entre 1616 y 1617. Los contactos de George Gage con Rubens podrían haber tenido lugar en esa época.

Procedencia: adquirida en 1783 para el Ermitage, de la colección de Baudouin, en París.

Abajo: Rubens. *Retrato de un joven.* Gemäldegalerie, Cassel.

13. El descendimiento de la cruz

1618.
Óleo sobre lienzo. 297 x 200 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 471.

La escena del descendimiento se describe en los cuatro evangelios: San Mateo 27: 57-60; San Marcos 15: 42-47; San Lucas 23: 50-54; San Juan 19: 38-40. José de Arimatea, el seguidor secreto de Cristo, un hombre rico y miembro del Sanedrín, es mencionado en los cuatro evangelios como el hombre que recibió el permiso de Pilatos para enterrar el cuerpo de Jesús. Por lo general, se le pintaba en ropajes fastuosos, llevando a cabo tareas honorables, como sostener la cabeza de Cristo. La participación de Nicodemo ("Quien fue a ver a Jesús por la noche") sólo se menciona en San Juan. Nicodemo era representado tradicionalmente con vestimentas comunes, a los pies de Cristo. En muchos casos es difícil distinguir entre José y Nicodemo (W. Stechow, "¿José de Arimatea o Nicodemo?", *Studien zur toskanischen Kunst, Festschrift für D. H. Heydenreich…*, Munich, 1964, pp. 289-302). María y Juan habían estado presentes en la crucifixión y se figuró que también habían participado del descendimiento.

Hacia finales de la Edad Media, se habían determinado los participantes de la escena y comprendían a María Magdalena y María, la esposa de Cleofás (para obtener más detalles véase Réau 1955-1959, II, 2, pp. 513-518).

Además de su significado literal –como relato del final de la vida terrenal de Cristo–, el tema representaba uno de los pecados originales por el martirio del Salvador y simbolizaba el sacramento de la Eucaristía. El culto del cuerpo martirizado de Cristo se originó en los Países Bajos ya en el siglo XIII; para el siglo XV, el descendimiento se convirtió en un tema favorito de los retablos (N. Verhaegen, "La descente de Croix. Iconographie", *Bulletin de l'institut royal du patrimoine artistique*, tomo V, 1962, pp. 17-26).

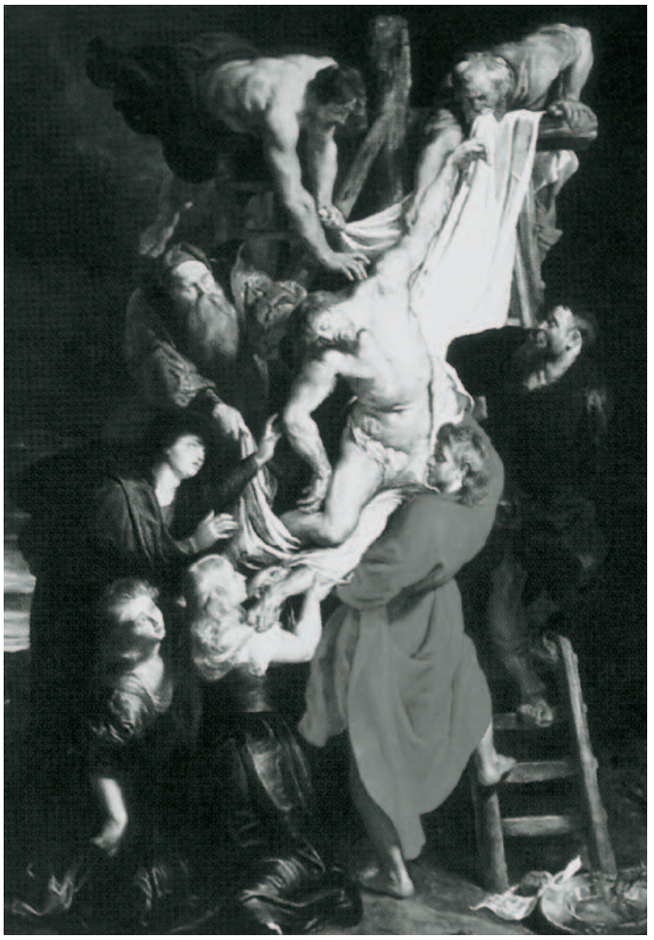
Después del Concilio de Trento (1545-1563), la Iglesia católica de la contrarreforma presentó una solicitud para prohibir cualquier tratamiento realista de la escena, cualquier aumento en el número de participantes, o la representación de María, apesadumbrada, como la madre terrenal despojada de la razón y la conciencia. Debía representarse firme y no vulnerable a la pena humana.

La pintura fue realizada conjuntamente con los alumnos. Los rostros de Cristo y el anciano en la parte superior manifiestan un manejo veloz, dinámico y casi esbozado; el cuerpo de Cristo y los ropajes del anciano en la parte superior están pintados con un estilo libre y amplio, lo que sugiere la participación de Van Dyck en ésta. En las demás figuras, que muestran una mayor plasticidad y suavidad de textura, pueden observarse algunas variaciones en la factura: el rostro de María está pintado con mayor destreza, mientras que los rostros de Juan, del anciano de la izquierda y de Magdalena son de calidad mediocre; bastante pobres son las vestiduras, en especial en la parte inferior de la pintura. Pero el diseño general es indudablemente de Rubens.

En 1611, Rubens recibió de la guilda de Amberes de los Arcabuceros de San Jorge un encargo para un monumental tríptico de altar para la catedral de Amberes. Inaugurado en 1614, el altar tuvo tanto éxito, que al cabo de unos años el artista pintó para algunas iglesias flamencas varias versiones de la pieza central del tríptico *El descendimiento de la cruz*, llevado a cabo en 1612. El boceto y la pintura del Ermitage se encontraban entre esas versiones. Rompiendo de manera decisiva con el diseño tradicional utilizado por sus predecesores, Rubens reunió a todos los personajes en torno a un centro: el cuerpo de Cristo cuidadosamente descendido al piso. El profundo humanismo al interpretar el dolor, el dinamismo y el dramatismo del acto realizado, se combinan con la solemnidad ceremonial requerida, propia de una pintura oficial.

En cuanto a composición, el altar de la iglesia capuchina es la analogía más aproximada con *El descendimiento de la cruz* de Amberes. El 10 de marzo de 1617, el retablo para la iglesia capuchina aún no estaba finalizado (Burchard 1950, p. 58). Sin embargo, no se sabe si Rubens había diseñado la composición previamente (el boceto, que se encuentra en el Musée des Beaux-Arts, Lille, puede representar precisamente esa etapa temprana), a fin de ejecutarla recién en 1617 con la asistencia de sus alumnos. La composición de Lille se basa, en esencia, en el prototipo de Amberes.

Existen dos nuevos aspectos: el tema del descendimiento del cuerpo se trabajó en una etapa posterior (el sudario quitado del larguero, el obrero semidesnudo descendiendo tras la mano de Cristo, que se le resbala), y la escena se hizo menos concentrada (la cantidad de personajes es mayor; uno de los hombres desciende de la escalera con la espalda hacia el espectador; María, la esposa de Cleofás, se ha apartado y mira hacia atrás por encima del hombro). En 1964, Bialostocki fue el primero en realizar un estudio de la evolución de la composición de Rubens en cuanto al tema del *descendimiento.* Estima que el boceto al óleo del Ermitage (núm. 6) es inmediatamente posterior a la versión de Lille. Schmidt sugirió la misma secuencia en su publicación de 1949. No obstante, existen razones para creer que el boceto del Ermitage fue creado antes que la versión de Lille o simultáneamente con ella. Varios elementos en el boceto del Ermitage muestran afinidad con la variante más antigua (el dibujo del Ermitage, inv. núm. 5.496), así como con el prototipo de Amberes. La gama de colores claros (las vestimentas están pintadas en tonos lila, rosado y dorado) es muy parecida a la de la primeras obras del período de Amberes, tales como *La coronación de la Virgen* (núm. 3). El concepto general de la escena, concentrada en un punto, es



un desarrollo del enfoque apreciado en la composición de Amberes y podría haber surgido inmediatamente después de la finalización de *El descendimiento de la cruz* de Amberes, ocurrida entre 1612 y 1614. Pero el abordaje religioso del tema difiere sobremanera del concepto de Amberes.

La composición de Amberes guarda más cosas en común con la interpretación dogmática oficial del tema: el cuerpo del Señor se exhibe solemnemente ante los fieles en toda su divina gloria, suspendido sobre las personas, por así decirlo. Sólo pueden verse algunos obreros anónimos ubicados en la parte superior: uno asiendo el brazo izquierdo de Cristo, y el otro sosteniendo el sudario. Los personajes de la historia del Evangelio alzan las manos, presurosos, hacia el Salvador, no sólo por pagar el último tributo al fallecido, sino también por recibir su gracia al tocar el cuerpo, los brazos, las piernas o el hombro del Señor.

El boceto del Ermitage se centra en el aspecto humano de Cristo, su mortalidad terrenal y su afinidad con el pueblo. El tema de bajar el cuerpo a la tierra es central en todo el boceto. Por primera vez en la serie no se ve el larguero de la cruz ni los obreros, superfluos ahora que el cuerpo ya casi ha llegado al suelo: sólo uno de ellos puede atisbarse en el fondo, detrás de María. El cuerpo, ahora pesado y sostenido por María, está arqueado y el rostro de Cristo está vuelto hacia el suelo. También por primera vez, José y Nicodemo aparecen sobre el cuerpo, flanqueado simétricamente por María y San Juan, en primer plano. La composición en general, extendida longitudinalmente, se vuelve más estática.

Este enfoque evidentemente dio la impresión de ser demasiado mundano. Es posible que la versión de Lille, donde el cuerpo también se encuentra curvado pero el rostro está vuelto hacia arriba, evolucionara expresamente para oponerse al concepto observado en el boceto, el cual nunca se realizó en una pintura a escala real. Sin embargo, el boceto del Ermitage sirvió como base para una nueva línea en el tratamiento del tema, distinto del prototipo de Amberes. Los bocetos en la lámina de la antigua colección Wranham (actualmente en la colección Thaw, Nueva York), los que Held (1959) atribuyó a 1617-1618, constituyen un desarrollo más profundo del presente boceto del Ermitage. En la lámina la composición de *El descendimiento de la cruz*

Arriba, izquierda: Rubens. *El descendimiento de la cruz*.
Catedral de Amberes.

Arriba, derecha: Rubens. *El descendimiento de la cruz*.
Museé des Beaux Arts, Lille.

Página opuesta: Rubens. *El descendimiento de la cruz* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

se esbozó dos veces, y la manera en que se abordó el cuerpo de Cristo demuestra la búsqueda de una expresión más perfecta que en el boceto al óleo, tanto de lo carnal como de lo espiritual.

La figura femenina arrodillada sosteniendo los pies de Cristo –en la parte superior de la pintura– casi repite la figura de María, la esposa de Cleofás, presente en el boceto al óleo. La figura correspondiente en el grupo inferior del dibujo es una variación.

La figura femenina en el grupo superior del dibujo, con la mano extendida hacia Cristo, es idéntica a la figura de María en el boceto al óleo, sólo que cambió a la posición de la derecha. En el dibujo inferior, donde el artista parece regresar al boceto al óleo, una figura masculina, aparentemente San Juan, adopta la misma postura. Al igual que en el boceto al óleo, hay dos ancianos en la escalera encima de Cristo.

Los dibujos de la colección Thaw son, sin duda, preliminares a la pintura albergada actualmente en el Ermitage. Sólo fueron necesarios algunos cambios menores para llegar a la composición del Ermitage: María, con la mano alzada hacia Cristo, pasó a ubicarse a la izquierda; Magdalena, arrodillada en el grupo inferior del dibujo, cambió a la posición de la derecha; se realzó el movimiento de la mano del anciano ubicado en la parte superior, y se modificó la pose de San Juan.

El sudario en la pintura se extiende a través del cuerpo, al igual que en ambos grupos del dibujo, y está arrojado sobre el hombro del anciano de la derecha, tal como en el grupo inferior del dibujo. Como en el boceto al oleo, el dibujo no contiene figuras de obreros ni larguero; el artista también abandonó la figura de María, la esposa de Cleofás. El cuerpo de Cristo está rodeado sólo por los cinco personajes principales; éstos se destacan del fondo oscuro neutro.

Las figuras ostentan un carácter monumental y escultural, y están desplazadas aun más hacia el primer plano que en la composición de Amberes. Los sectores de color vibrante de sus vestimentas colman toda la superficie de la pintura. Con un mayor desarrollo del tema del boceto al óleo, de la pintura de Barocci y del dibujo, Rubens pinta el cuerpo de Cristo aun más enderezado, casi erguido: se trata de un cadáver rígido con piernas pesadas y endurecidas.

El rostro de Cristo está entornado hacia arriba, y es este rostro inspirado, en vez del cuerpo, lo que constituye el centro iconográfico, compositivo y moral de la pintura. A Jesús se le ve entre la gente, su rostro rodeado, a la manera de una estrella, por manos extendidas hacia él y ojos fijos en su rostro, pues la muerte es una fuente de inspiración para los vivos.

No es tanto el drama y el dinamismo de la situación sino esta idea lo que se apodera de la atención del artista, y en total conformidad con esto se encuentra el hecho de que la composición posee un mayor carácter convencional y ritualista en la representación de las manos que el prototipo de Amberes, puesto que el movimiento de ellas, de sostener más que de llevar el cuerpo, es puramente formal. La versión del Ermitage de *El descendimiento de la cruz* presenta un enfoque novedoso y original hacia el tema, expresado en términos concisos y aun ampliamente filosóficos.

La rigidez del diseño, ligado por los elementos principales del contenido moral y formal de la pintura y la expresión un tanto contenida de los sentimientos, corresponden a una fase madura en la tendencia "clásica" de la obra de Rubens, es decir, a mediados de la década de 1610, a cuyo período hasta hace poco se ha atribuido la pintura.

Pero el amplio manejo y la plasticidad con que están pintadas las figuras, y sobre todo los rostros, indican una transición al siguiente período del artista y, por consiguiente, una fecha hacia 1618. Esto es compatible con el dibujo de la colección Thaw en Nueva York.

Además, la expresión del rostro de Cristo y su factura demuestran similitud con el rostro en la pintura *Le Christ à la paille* (Museo Koninklijk voor Schone Kunsten, Amberes), cuya fecha documentada es de 1617-1618 (y en la cual participó Van Dyck).

Procedencia: encargada para el altar de la iglesia capuchina en Lieja, cerca de Amberes (Michel, 1771), donde permaneció hasta el final del siglo XVIII. Durante la invasión a Bélgica, a manos de los franceses en 1794, los monjes la mantuvieron oculta (Grimbergen, 1840). Después apareció en la colección de la emperatriz Josefina en su castillo de Malmaison (según algunas fuentes, se la había obsequiado la ciudad de Brujas; véase Livret, 1838). Adquirida en 1814 para el Ermitage, como parte de esa colección.

Obras preliminares: 1) Una lámina con bocetos dibujados (anteriormente en la colección Wrangham, en Inglaterra, hoy en la colección E. V. Thaw, Nueva York); pluma y tinta marrón con aguada, 34,5 x 23,3 cm. 2). Dibujo, Museo de Bellas Artes, Boston; pluma y tinta, 35,7 x 21,6 cm.

El prototipo principal: Rubens, *El descendimiento de la cruz*, 1612-1614, catedral de Amberes; óleo sobre madera, 240 x 310 cm.

Arriba, izquierda: Rubens. *El descendimiento de la cruz*. Dibujo. Museé des Beaux Arts, Rennes

Arriba, derecha: Rubens. *El descendimiento de la cruz*. Dibujo. Colección E.V. Thaw. Nueva York

Abajo: Rubens. *El descendimiento de la cruz. Dibujo*. El Ermitage, San Petersburgo.

14. La unión de la tierra y el agua (El Escalda y Amberes)

Ca. 1618.
Óleo sobre lienzo. 222,5 x 180,5 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 464.

La referencia fiable más antigua a esta pintura se encuentra en el libro de Michel de 1771, donde se le describe como una representación alegórica del río Tíber. Más adelante, sólo Smith (1830) retuvo este título. Todos los escritores sobre Rubens, hasta Waagen (1864), denominaron la pintura *El río Tigris y la abundancia.* El cambio de nombre parece haber sido una errata: en el catálogo manuscrito de la colección del Ermitage de 1797, se alteró erróneamente la tercera letra rusa del nombre del río (Tiger en lugar de Tíber). Rooses (1890), siguiendo el catálogo de C. G. Voorhelm-Schneevoogt de 1873, hizo una adición al título: *El río Tigris y la abundancia: Neptuno y Cibeles o La unión de la tierra y el agua.* La composición ya había recibido el título *La unión de la tierra y el agua* en la leyenda del grabado de Vangelisti, creado antes de 1775. El presente nombre se ha establecido sólida e indiscutiblemente como un tema alegórico. En una nota manuscrita de Schmidt, en francés (en el margen de la página 168 de la copia del Ermitage del libro de Rooses de 1890), se comenta acertadamente, en cuanto a la corona sobre la cabeza de Cibeles, en el grabado de Pieter de Iode, que la corona debe simbolizar a Amberes. Por tanto, el "dios del mar" podría en realidad representar al Escalda.

La corona y la cornucopia podrían, de igual manera, simbolizar diosas patronas de ciudades (Tique) y la diosa de la Tierra, la gran madre-diosa Cibeles (cuyos demás atributos son tigres y leones; véase G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane…,* Ginebra, 1958, pp. 129, 130 y 246). El ánfora que vierte agua no es sólo un símbolo de Neptuno, sino también del dios del río. Un grupo con Neptuno sosteniendo un tridente y Anfitrite con un cuerno de la abundancia, flanqueado por tritones soplando sus conchas y ánforas que vierten agua, aparece en el boceto al óleo *Partida de Mercurio* para un pórtico decorativo que se construiría en ocasión de la entrada ceremonial a Amberes del nuevo gobernador en 1635 (núm. 36); en este caso, Amberes y su comercio marítimo quedaban indudablemente implícitos. Imágenes similares que simbolizan la prosperidad de Amberes como un puerto marítimo, habían recurrido reiteradamente en las decoraciones para recibir a otros gobernadores que llegaban a la ciudad (véase núm. 36).

El tema alegórico de la unión benéfica de los dos elementos, es decir, de la dependencia de Amberes para su prosperidad del uso del río Escalda, cobró especial importancia después de firmar en 1609 un armisticio de doce años con Holanda, cuando se revivieron las esperanzas de que pudiera levantarse el bloqueo holandés del estuario del Escalda. La alegoría de Abraham Janssens *El Escalda y Amberes* (Museo Koninklijk voor Schone Kunsten, Amberes), que se aproxima iconográficamente a la actual pintura del Ermitage, fue encargada precisamente en 1609 para el auditorio del ayuntamiento de Amberes. Las analogías temáticas e iconográficas más aproximadas del boceto del Ermitage entre las obras de Rubens son el boceto *El dios del río Escalda, Cibeles y la diosa de Amberes,* o bien, para ser más precisos, *El Escalda, Amberes y una ninfa con dones de la Tierra* (Museo de Arte Occidental y Oriental, Kiev), las pinturas *Neptuno y Anfitrite* (o *El océano y Tetis,* anteriormente en el Museo Kaiser-Friedrich, Berlín; destruida en la Segunda Guerra Mundial) y las *Cuatro partes*

Arriba: Rubens. *El dios del río Escalda, Cibeles y la diosa de Amberes.* Museo de Arte Occidental y Oriental, Kiev, Ucrania.

Abajo: Rubens. *Cuatro partes del mundo.* Museo Kunsthistorisches, Viena.

del mundo (Museo Kunsthistorisches, Viena). El presente boceto es auténtico, a excepción de la cornucopia y el tigre. También es posible que los *putti* en primer plano no sean de Rubens.

Cibeles parece estar inspirada en la estatua del *Sátiro en reposo,* de Praxiteles (Vaticano, Roma). La postura de Cibeles, como señaló Held (Held, 1980, p. 326), de pie con las piernas cruzadas e inclinada sobre un apoyo, en este caso una vasija con agua, evoca también la figura de Peito de la pintura de friso conocida como *Boda de Aldobrandini* (finales del siglo I d.C., Vaticano, Roma).

Esta postura de una figura femenina en estado de reposo y relajación ocurre con bastante frecuencia en la obra de Rubens. De manera notable, en la antigua pintura del artista *Adán y Eva* o *La caída* (Rubenshuis, Amberes; véase Baudouin, 1972, pp. 32-37, ilustr. 5), la pose de Eva proviene de una composición de Rafael que Rubens conocía de Marcantonio Raimondi (véase M. Jaffé, "Rubens y Rafael", *Estudios del arte renacentista y barroco presentados a Anthony Blunt*, Londres, 1967, p. 98).

Para la figura de Neptuno, Rubens pudo haber utilizado su dibujo *Estudios del dios del río* (Museo de Bellas Artes, Boston; tiza negra, 41,4 x 24 cm), el cual Held (1959) dató hacia 1612-1615 y relacionó con las pinturas *Cuatro partes del mundo* (Museo Kunsthistorisches, Viena) y *Neptuno y Anfitrite* (1614-1615, anteriormente en el Museo Kaiser-Friedrich, Berlín).

Algunas características distintivas de estilo manifiestan una transición en el presente boceto de la austeridad "clasicista" de la década de 1610 a la libertad y el dinamismo de la década de 1620: la pintura tiene una composición equilibrada con una estructura piramidal en primer plano, y el interés del artista por el modelado de formas plásticas mediante líneas, se combina con un deseo de extender el movimiento compositivo más allá del plano de la pintura.

El poderoso efecto creado por los colores claros del grupo central armoniza con un manejo amplio y libre. Es evidente que la pintura data de alrededor de 1618.

Procedencia: en el siglo XVIII, en la colección de Chigi de Roma; un antiguo inventario del Ermitage reza: "La presente pintura proviene de la colección del príncipe Chigi...". Por tanto se le identifica con la pintura que mencionó Michel en 1771. Adquirida para el Ermitage entre 1798 y 1800.

Obras preliminares: boceto del Museo Fitzwilliam en Cambridge, Inglaterra, núm. 267, óleo sobre madera, 34,5 x 30 cm (ningún *putti* ni tigre, en cuyo lugar se encuentra un sátiro con dones de la Tierra, en lugar de la figura femenina coronando a Neptuno y Cibeles hay un cupido volador); originalmente en la colección de Crozat, vendido en 1751 (véase Rooses 1886-1892, III, núm. 685; Jaffé 1960).

Grabados por Pieter de Iode II (1606- ca. 1674) (V.-S. 1873, núm. 30), con algunas modificaciones: el tigre y los *putti* están ausentes, Cibeles tiene una corona sobre la cabeza.

Arriba: Rubens. *La unión de la tierra y el agua*.
Museo Fitzwilliam, Cambridge.

Abajo: A. Janssens. *El Escalda y Amberes*.
Museo Koninklijk voor Schone Kunsten, Amberes.

Página opuesta: Rubens. *La unión de la tierra y el agua* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

15. Banquete en la casa de Simón el Fariseo

1620 (?).
Óleo sobre lienzo. 189 x 254,5 cm.
Transferido a partir de madera por A. Mitrokhin en 1821.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 479.

El tema proviene del Evangelio según San Lucas 7: 36-38. La pintura se concentra en el conflicto de Jesús con los fariseos: en respuesta a reprimendas por indulgencia hacia el pecador, a quien por lo general se le identifica con María Magdalena, Jesús dice: "Sus pecados, que son numerosos, está perdonados; pues ella amó mucho".

El contenido de esta pintura coincide totalmente con la inscripción del dibujo *Superbia,* de Pieter Brueghel el Viejo (1555, colección de Fritz Lugt, París), que reza: "Dios odia el orgullo más que cualquier otra cosa, pues el orgullo es también hostil hacia Dios". El conflicto del bien y el mal, de la virtud y el vicio, se expresa en la pintura, incluso en los detalles de la naturaleza muerta: hay un tazón de fruta enfrente de Cristo con manzanas y uvas que, en combinación, significan la caída y la redención, mientras que el plato que llevan sobre la cabeza los fariseos contiene una torta de pavo real, símbolo del orgullo. El perro con un hueso entre los dientes representa la codicia. El taled adornado con borlas que luce Simón el Fariseo y la filacteria sobre la frente, son una alusión a las palabras de Cristo en denuncia de la hipocresía de los fariseos, su impureza interior y la piedad ostentosa (Mateo 23: 5). Los anteojos sobre la nariz del fariseo sentado detrás de Simón insinúan la miopía de los fariseos, que eran "guías ciegos" (Mateo 15: 14; 23: 16, 19, 24, 26). Los anteojos eran, en el arte holandés, un símbolo popular de la ceguera, la incredulidad y la mendicidad. En el siglo XVII, esta pintura fue aclamada como una de las obras más grandes de Rubens (Roger de Piles 1681). Waagen (1864) atribuyó al artista toda la pintura. Pero en 1888, Rooses la describió como obra de los alumnos de Rubens según su boceto y sólo retocada por el maestro. En 1902, Somov también se refirió a la participación de los alumnos, en especial de Antony van Dyck. Sin embargo, en 1906, W. von Bode puso en tela de juicio la participación de Van Dyck (W. von Bode, *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1906), lo que reiteró en 1921.

Schmidt estaba en lo cierto cuando escribió acerca de la pintura del Ermitage: "Esto es producto del estudio de Rubens, de un carácter y calidad inmensamente variables. La figura de Jesús está muy bien plasmada: colores suaves, salvo la mano derecha... la textura combinada, el cabello pintado con pinceladas ligeras, los pesados volúmenes de las vestimentas, bien modeladas... la Magdalena (rostro), seriamente restaurada, es tratada de modo similar. El brazo derecho de Jesús y las cuatro cabezas próximas con un estilo amplio, la tonalidad rojiza de la piel, el meticuloso tratamiento del cabello, ¿por Van Dyck? Las cuatro figuras de la izquierda son muy inferiores: las líneas manieristas y rígidas, los colores chillones; el brazo derecho y el rostro del anciano con anteojos están torcidos; el coloreado a la derecha está muy malogrado. La naturaleza muerta es demasiado malograda para ser obra de él" (nota manuscrita en alemán de Schmidt en los Archivos del Ermitage, XVI-A, núm. 9). La pintura, en efecto, fue ejecutada en el taller de Rubens según el boceto del maestro, que actualmente se encuentra en el Gemäldegalerie, Akademie der Bildenden Künste, Viena. El boceto no sólo ofrece el diseño general de la pintura, sino también la caracterización de casi todas las figuras que contiene la pintura del Ermitage. No obstante, las cabezas de los tres apóstoles que se ven a la derecha de Jesús son distintas de las del boceto. Éstas evocan los siguientes estudios auténticos de Van Dyck: 1) un *en face* en la Gemälde-galerie, Berlin-Dahlem; 2) una cabeza gacha, con un pañuelo; en la Staatsgalerie, Augsburgo (véase Glück 1918, p. 302). Es evidente que Rubens confió una representación detallada de estos personajes de la composición a sus "mejores" alumnos, como alude en la carta del 28 de abril de 1618 (*CDR* 1887-1909, II), a Van Dyck. Estas cabezas, sin lugar a duda, fueron pintadas por Van Dyck en la propia pintura (esto se evidencia por una total correspondencia del manejo con el *Tomás incrédulo* del Ermitage, inv. núm. 542). Es posible que también haya pintado (según el boceto de Rubens de Viena) la cabeza del gordo con gorra. Debería observarse que la factura de los sirvientes en el fondo es incluso menos lograda que las figuras de los fariseos, cuya inferioridad advirtió Schmidt; los movimientos de las manos no están lo suficientemente definidos, como es el caso con el joven que toma el plato con el pavo real con una mano torpemente torcida. Pero el aspecto general de estas figuras, excepto la joven con una canasta sobre la cabeza, coincide con el boceto.

La cabeza del negro (que no apareció en el boceto de Viena) puede remontarse al estudio de Rubens llamado *Cabeza de negro* (Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgica, Bruselas). Rubens utilizó el mismo modelo para otro estudio de *Cabeza de negro*, actualmente albergado en la colección Hyde, Glens Falls, Nueva York (véase Goris & Held 1947, núm. 30, p. 17). Sólo será posible establecer la autoría de la cabeza del negro del Ermitage cuando se haya resuelto la atribución final del estudio de Bruselas. Su previa atribución a Rubens fue rechazada por Bode ("Kritik und Chronologie der Gemälde von P. P. Rubens", *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1905, p. 200), quien lo adjudicó a Van Dyck, aunque esto en general no se aceptara. En 1968, Müller-Hofstede aludió una vez más al estudio de Bruselas como una obra de Rubens (J. Müller-Hofstede, "Zur Kopfstudie im Werk von Rubens", *Wallraf-Richartz-Jahrburch*, 1968, p. 247). Su opinión parece ser la más

correcta. Held incluyó la pieza de Bruselas en su catálogo de bocetos al óleo de Rubens (Held, 1980, Cat. núm. 441, pp. 607-609).

Luego, Hymans (1883) y Haberditzl (1908) señalaron la conexión entre la presente pintura y la composición sobre el mismo tema en la abadía jesuita (actualmente en el ayuntamiento) en Bergues St Winnocq, cerca de Dunquerque, Francia (óleo sobre lienzo, 240 x 240 cm, ampliada considerablemente en todos los lados en una fecha posterior, el fondo original sobrepintado). Las dos pinturas son bastante similares en composición (pero invertidas) en el aspecto general, e incluso en las poses de algunos personajes (Magdalena, el anciano con anteojos, el hombre imberbe con gorra en el centro y el joven con un plato), y por último, en el escenario arquitectónico, con un arco y las colgaduras. Su total similitud se vuelve manifiesta al comparar la pintura del Ermitage con las copias de la pieza de la abadía jesuita albergadas en el Anticuario de Nueva York (Müller-Hofstede, 1962), el Gemäldegalerie, Kassel, norte de Alemania (reproducidas ya por Theodor van Thulden o por Pieter van Mol) y la iglesia de San Martín, Idstein, norte de Alemania (reproducidas por Michael Angelo Immenraet). Parecen representar dos enfoques de la misma composición: un patrón románico estático (Ayuntamiento, Bergues St Winnocq) y un tratamiento barroco dramático (Ermitage, San Petersburgo).

Anteriormente, la composición en Bergues St Winnocq se atribuyó a Otto Vaenius, el maestro de Rubens (J. B. Descamps, *Voyage pittoresque de Flandre et de Brabant*, París, 1769, p. 325). En 1962, Müller-Hofstede la definió como una obra temprana del mismo Rubens, producida antes de que el artista fuera a Italia, o sea hacia 1594-1595. Si esta atribución es correcta o no, sólo puede determinarse como parte del problema general de la obra inmadura de Rubens durante su época de alumno.

El lienzo del Ermitage parece haberse pintado a la manera de las pinturas veronesas que representan banquetes suntuosos y dedicadas a los mismos temas o similares del Evangelio (como *Convite en casa de Simón el*

Fariseo, Galleria Sabaunda, Torino; *Convite en Caná en Galilea,* Louvre, París; *Convite en casa de Levi,* Galleria dell'Accademia, Venecia). El concepto veronés fue enriquecido con el tema de encuentros turbulentos que Rubens había elaborado en algunas escenas de caza y batalla que datan de entre 1615 y 1620 (véase núm. 17). El diseño dinámico de la pintura del Ermitage –un óvalo abierto con el centro desplazado hacia la derecha–, basado en un movimiento que sobresalía de los límites del marco, es una manifestación de las nuevas tendencias propias de la obra del artista en la década de 1620. Al mismo tiempo, la diversidad decorativa de los colores en sectores aun se relaciona con sus predilecciones del período anterior.

Varios rostros en la pintura del Ermitage evocan aquellos que se dieron tanto en las obras anteriores como en las posteriores del artista. La pintura debe haberse producido durante un período de transición, antes de 1620, cuando Van Dyck se encontraba en actividad en el taller de Rubens.

Procedencia: en 1681, la pintura se encontraba en la colección del duque de Richelieu en París (Roger de Piles, 1681); luego en la colección del conde de Morville, cuyos herederos la vendieron por 15.000 libras a R. Walpole en 1732 (Mariette 1854). Adquirida en 1779 para el Ermitage, de la colección de Walpole, en Houghton Hall, Inglaterra.

Obras preliminares: 1) Rubens, *Banquete en casa de Simón el Fariseo,* boceto, Gemäldegalerie, Akademie der Bildenden Künste, Viena, inv. núm. 648; óleo sobre madera, 31,5 x 41,5 cm. 2) Van Dyck, *Cabeza de apóstol*, estudio, Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem, inv. núm. 798 F; óleo sobre madera, 61 x 49 cm. 3) Van Dyck, *Cabeza de apóstol*, estudio, Staatsgalerie, Augsburg, núm. 1248; óleo sobre papel montado sobre madera, 57 x 41 cm.

Grabados: 1) Por Michael Natalis (1611-1668) (V.-S. 1873, núm. 150); con la inscripción: Acceptat Dominus Pharissaeae; la Bibliothèque Nationale, en París, cuenta con una copia del grabado con correcciones y adiciones de Rubens en ambos lados (véase Mariette, 1854). 2) Por Willem Panneels (1600-después de 1632) (V.-S. 1873, núm. 151), con alteraciones: el negro y la joven con una canasta no están incluidos. 3) Por Pietro Monaco (en actividad en Venecia entre 1735 y 1775) (V.-S. 1873, núm. 153); firmado Pietro Monaco del. scol. e forma in Venezia. 4) Por François Ragot (1658-1716), dos veces (V.-S. 1873, núms. 155-156). 5) Por Richards Earlom (1742/43-1822) (V.-S. 1873, núm. 154); en 1777 para el Grupo de Walpole de 1788. 6-9) Por maestros anónimos, cuatro veces.

Rubens. *Banquete en casa de Simón el Fariseo* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

16. Los carreteros

Ca. 1620.
Óleo sobre lienzo. 86 x 126,5 cm.
Transferido a partir de madera por A. Mitrokhin en 1823.
Pintado originalmente sobre una tabla compuesta. Rastros de cementación: vertical, alrededor de 15 cm desde el borde derecho, de arriba a abajo; aproximadamente 14 cm desde el borde superior, desde la pieza añadida a la derecha sobre el ancho total; alrededor de 8 cm desde el borde izquierdo a partir de la pieza añadida hasta abajo; en la parte inferior, entre las piezas añadidas laterales, 7 cm desde el borde inferior; en el centro, horizontalmente a lo largo de todo lienzo, incluso las piezas añadidas (evidentemente las adiciones laterales estaban compuestas por dos partes cada una). El examen microscópico demuestra que lo que está pintado sobre todas las piezas añadidas es sin duda auténtico.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 480.

No cabe duda de que la pintura fue realizada por el mismo Rubens. Las características estilísticas distintivas (su composición con la elevación horizontal, impregnada de motivos contrastantes y formas dinámicas, la tensión dramática subrayada por los elementos y figuras secundarios y los profundos colores locales fuertemente empastados) sirven de base para su inclusión en el grupo de los paisajes más antiguos del artista, de alrededor de 1620. El carruaje proviene del dibujo de Rubens *Corral con granjero y carruaje* (hacia 1615-1617, antes en la colección del duque de Devonshire, Chatsworth, Inglaterra; tiza negra y roja, con toque de pintura blanca, amarilla y verde, 25,5 x 41,5 cm). Glück (1945) opinaba que Rubens había utilizado para la presente pintura su dibujo *Sauce seco* (hacia 1620, Museo Británico, Londres; tiza negra, 39,2 x 26,4 cm), con algunas modificaciones (Held 1959, I, p. 146).

Procedencia: hasta hace poco, se supuso que la pintura había provenido de la colección de Everard Jabach, que se vendió en 1696. Sin embargo, el inventario de la colección de Jabach no mencionaba nada parecido a la presente obra (Grossmann, 1951; también vizconde de Grouchy, Everard Jabach, collectionneur Parisien..., 1894, pp. 33-76). De acuerdo con la hipótesis de Grossmann (1951), en el siglo XVII la pintura formaba parte de la colección del cardenal Masarino, en París, en cuyo inventario realizado en 1661 se mencionaba una pintura con el núm. 1.286, descrita de la siguiente manera: "Un paysage faict par Rubens, au milieu duquel est un chariot qui tombe, avec quelques figures; haut de deux piedz huict poelces, large de trois piedz unze poulces; prisé' la somme de six cents livres" ("Paisaje creado por Rubens, con un carruaje tumbándose en el centro, con varias figuras; 2 pies 8 pulgadas de alto, 3 pies 11 pulgadas de ancho [87 x 127,5 cm] si el llamado pied du roi, el pie parisino, se utilizó como medida a 600 libras", véase Cosnac, 1884). Sin embargo, no se descarta que esta nota se refiera a una versión distinta de la presente pintura. Es cierto (Aedes Walpolianae, 1752) que la pintura del Ermitage se encontraba en la colección de Cadogan vendida en Londres el 14 de febrero de 1726. Es muy posible que fuera precisamente esta pintura la que se había vendido por 1.000 florines en el remate de la colección de Potter en La Haya en 1723 (Hoet & Terwesten, 1752-1770, I). Pero Descamps no podría haberla visto hacia 1753 en la colección de Lassay en París (J. B. Descamps, La vie des peintres flamands, allemands et hollandais, tomo I, París, 1753, p. 316) y no podría haber figurado en el remate del conde de Guiche a 5,050 florines (Somov, 1902), porque incluso antes de 1735 se encontraba en la colección de Walpole, en Inglaterra (según un catálogo manuscrito de Houghton Hall en la colección de Cholmondely), como parte de la cual se adquirió para el Ermitage en 1779.

Versiones: Gregory Martin (1968) sostiene que inmediatamente después de la actual pintura del Ermitage, Rubens produjo su versión (no existente), según la cual Lucas van Uden (1595-1672) realizó un grabado llamado *Carreteros empujando un carruaje por un vado.*

Grabados: 1) Por Schelte A. Bolswert (hacia 1586-1659) (V.-S. 1873, núm . 233), la composición idéntica a la pintura. 2-4) Por grabadores anónimos, sólo se especifican los nombres de los editores: a) por Cornelis Galle I y Cornelis de Bout; b) por Gillis Hendrix; c) por Fischer, con otras figuras secundarias: dos osas desgarrando a los muchachos que se burlaron de Elisha (II Kings, 2: 23-24). 5) Por John Brown, 1776, bajo el título *Carruaje empantanado*, para el Grupo de Walpole, de 1788. 6) Por S. W. Reynolds.

Página opuesta: Rubens. *Banquete en casa de Simón el Fariseo* (detalle). El Ermitage, San Petersburgo.

Arriba: Rubens. *Sauce seco*. Dibujo.
Museo Británico, Londres.

Abajo: Schelte A. Bolswert. *Los carreteros*.
Grabado al estilo de Rubens.

Rubens. *Los carreteros* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

17. Caza del león

Ca. 1621
Óleo sobre madera de roble. 43 x 64 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 515.

En el período de 1615 a 1621, Rubens recurrió una y otra vez al tema de la cacería, trabajando en forma destacada las composiciones de la caza del león (para obtener más detalles véase Rosand, 1969). El enfoque de Rubens, indudablemente, fue influenciado por el boceto de Leonardo da Vinci *La Batalla de Anghiari;* el boceto de Rubens (Louvre, París) de esta obra maestra, no existente de Leonardo, es la fuente principal de lo que conocemos al respecto (véase Held, 1959, I. pp. 157-159, núm. 161).

La presente pieza es un boceto al óleo auténtico para *Caza del león,* albergado en la Antigua pinacoteca en Munich. Hasta hace poco, la pintura de Munich ha sido identificada con la que se hizo para el duque Maximiliano de Baviera, la cual Rubens mencionó en su carta a Carleton el 28 de abril de 1618 (*CDR* 1887-1909, II). No obstante, en 1950 Burckhardt escribió que la pintura del duque Maximiliano, una vez había sido albergada en el castillo de Schleissheim, donde la vio Sandrart (J. von Sandrarts *Academie der Bau-, Bild- und Malerey-Künste von 1675…*, hrsg. von A. R. Peltzer, Munich, 1925, p. 159), y más tarde retiró Napoleón y trasladó a Burdeos, había desaparecido en el incendio de 1870.

En 1969, Rosand demostró convincentemente que la pintura de Munich debería identificarse como la efectuada para Lord John Digby, el enviado británico de Bruselas, como dio a entender Rubens en su carta a William Trumbull del 13 de septiembre de 1621: "Casi he completado una gran pieza, que he pintado yo solo, y, en mi opinión, una de mis mejores obras en representación de la caza del león, con figuras de tamaño natural" (*CDR* 1887-1909, II). Por consiguiente, este boceto del Ermitage también data de aproximadamente 1621.

La *Caza del león,* de Munich, pertenece a la segunda etapa y la más madura de la obra de Rubens con el tema de cazas y batallas. Después de 1618, el artista avanzó de composiciones cerradas –con un grupo de figuras predominantes a escenas más dinámicas– en las que las figuras formaban parte del escenario.

Rosand menciona una lámina de bocetos para la composición *Caza del león,* del Museo Británico (Hind 1923, núm. 1), como el estadio más temprano en la obra de Rubens del cuadro de Munich.

No obstante, admite que en esos bocetos Rubens varió principalmente los temas de la pintura del duque Maximiliano (finalizada antes de 1618). La última es conocida por su réplica realizada para Carleton (actualmente en la colección Spencer-Churchill, Northwick Park, Inglaterra). En realidad, el boceto inicial para la composición de Munich fue un dibujo de la colección del conde Seilern, en Londres.

Held (1959) y Rosand (1969) determinaron con acierto el lugar del presente boceto en la evolución del concepto de la pintura de Munich como vínculo intermedio entre un dibujo de la colección del conde Seilern en Londres y un boceto de la colección Cholmondely en Houghton Hall, Inglaterra. Pero esto no es todo. El boceto al óleo del Ermitage ocupa un lugar especial en la evolución del enfoque general del artista hacia las escenas violentas, el cual hasta el momento los expertos en arte, en su mayoría, han pasado por alto.

El apenas distinguible boceto dibujado de la colección del conde Seilern, con indicaciones de casi cada detalle, subraya de manera precisa esa línea que más tarde cobró vida en la pintura. El boceto de la colección Cholmondely es el siguiente paso en la evolución de la composición desde el boceto: en realidad guarda todos los elementos de la versión final en casi las mismas proporciones que en el cuadro.

Por tanto, el presente boceto al óleo parece reflejar la tentativa de Rubens, luego de la primera prueba de la pluma, por así decirlo, en el dibujo de la colección de Seilern, de intentar encontrar una solución más dinámica. El carácter general de la composición se conserva en el boceto al óleo del Ermitage, pero toda la parte central se presenta de manera distinta: la acción se hizo más compleja y extensa a nivel espacial.

El jinete en el caballo blanco no se desliza hacia un costado, sino que está echado hacia atrás, pues los leones lo atacan por la derecha, en lugar de ser por la izquierda. Haberditzl (1912) pone atención al hecho de que Rubens hiciera uso del antiguo grupo *León atacando a un caballo* (Palacio dei Conservatori, Roma), que también una vez había atraído a Miguel Ángel.

Debido a esto, el jinete alzando su espada contra el león pierde importancia y retrocede, literalmente, hacia el fondo el jinete en retirada también desempeña un nuevo papel: al volverse hacia la izquierda, se defiende de la leona introducida en la composición. La postura postrada del guerrero en el suelo, debilitado por la lucha con el otro león, se parece mucho a la de Saúl en la *Conversión de Saúl,* de Berlín (1616-1618).

Lo que se conserva del dibujo de Seilern es la figura de un jinete en marcha, recortado por el borde de la pintura. A la derecha, la lanza que empuña el jinete (la figura aparece en todas las versiones, e incluso dos veces en el dibujo de Seilern) pone de relieve el movimiento diagonal predominante en la composición, y que se extiende, por así decirlo, más allá del marco.

La versión del Ermitage es la más dinámica de todas las cazas de Rubens. Pero Rubens debe haber considerado que este enfoque rompía el equilibrio de diseño y concentración de la acción, indispensable en una pintura

decorativa grande, y regresó al diseño destacado en el dibujo de Seilern. En 1958, Aust consideró erróneamente el boceto del Ermitage como la primera versión de la composición, y el dibujo de Seilern como un enlace intermedio entre las obras del Ermitage y las de Cholmondely.

Por eso su afirmación de que el dinamismo y la concentración invariablemente disminuyeron en el transcurso del trabajo de Rubens, en una composición que no puede aplicarse de manera absoluta a la pintura de Munich.

Procedencia: adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.

Versiones: 1) *Caza del león*, dibujo (con *Baño de Diana*, al dorso), colección del conde Seilern, Londres; tiza roja y negra, 21,1 x 50,9 cm. 2) *Caza del león*, boceto (*La boda de María de Médicis*, al dorso), colección Cholmondely, Houghton Hall, Inglaterra; óleo sobre madera, 50 x 44 cm.

Versión final: pintura *Caza del león*, Antigua pinacoteca, Munich, núm. 602/734; óleo sobre lienzo, 246 x 374 cm; grabada por Schelte A. Bolswert, en la misma dirección.

Arriba: Rubens. *Caza del león*.
Antigua pinacoteca, Munich.

Abajo: Rubens. *Caza del león*. Boceto.
Colección Cholmondely. Houghton Hall, Inglaterra.

Página opuesta: Rubens. *Caza del león* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

Lucas Vorsterman (?). *Carlos de Longueval*. Dibujo.
Museo Británico, Londres.

18. Retrato de Carlos de Longueval

1621.
Óleo sobre madera de roble, 62 x 50 cm.
El retrato de medio cuerpo en el medallón está realizado en color, la guarda decorada, en grisalla. Sobre el óvalo del retrato se encuentran dos inscripciones, según parece impresas. La de la derecha lleva el nombre y la fecha: Rubens fecit et pinxit A, 1621; en letras de imprenta; el examen infrarrojo y en particular la macrografía demuestran que la inscripción fue realizada cuando la pintura aún estaba fresca (la firma se descubrió durante la preparación del Catálogo del Ermitage de 1958).
A la izquierda hay una inscripción compuesta por diez líneas que forman un pareado en flamenco: Dit cost / mij door't / quaet vonnis / sor <gh?> en noot veel nachten / wacken en / ongerust / heyt / groot / [VL] (esto me costó, debido al malvado veredicto, preocupación y vejaciones, muchas noches en vela y gran agravamiento; VL es el monograma del grabador Lucas Vorsterman, ver más abajo).
La última inscripción fue realizada por otra persona, posiblemente con una herramienta filosa, en una letra apenas legible sobre una superficie con una aplicación de pintura ligeramente distinta, posiblemente debido al pentimento (arrepentimiento). Held descifró la inscripción en 1966 (en el Catálogo del Ermitage de 1958 se hizo referencia a ella como "una inscripción ilegible y medio borrada en flamenco"). El ángulo superior izquierdo, probablemente agrandado, sobresale 1,5 cm en comparación con el extremo inferior.

El Ermitage, san Petersburgo. Inv.núm.508

Carlos Bonaventura de Longueval, conde de Bucquoy (1561-1621), es representante de la más alta aristocracia de Bélgica, gobernador de la provincia de Hainaut, comandante de artillería del ejército español y líder militar de Fernando II, quien ganó varias batallas en 1620. Fue asesinado durante el sitio de la fortaleza Ersekujvar (Neuhäusel), Hungría, el 10 de julio de 1621 (Muuls 1966, p. 291).

Éste es un boceto para un grabado realizado para conmemorar al insigne soldado de la Guerra de los Treinta Años, cuyos méritos fueron el orgullo de sus compatriotas. El modelo se representa con una banda de comandante a través de la armadura, un bastón de mando en la mano y la Orden del Vellocino de Oro alrededor del cuello. En la parte inferior del borde se reserva un espacio para una inscripción conmemorativa y una placa para un blasón sobre el altar. El borde es de carácter alegórico; es una expresión simbólica de la idea de paz y unificación como el objetivo principal de las victorias militares. El énfasis sobre esta idea era típicamente propio de Rubens en la época en que finalizó la tregua de los doce años, en 1621, y se retomaron las hostilidades contra Holanda, que favorecieron en primera instancia a España.

Se ven dos antorchas caídas y cruzadas, apoyadas contra el altar, que simbolizan luto. A la izquierda y a la derecha del altar aparecen figuras masculinas y femeninas encadenadas, que simbolizan los ríos (pues al lado de la figura masculina hay un ánfora que vierte agua) y las ciudades tomadas (dado que una de las figuras femeninas lleva una corona de torres). El retrato oval está circundado por una guirnalda de hojas de laurel y roble, que simboliza los sobresalientes servicios militares y civiles. Al lado izquierdo de la guirnalda aparece Hércules, que personifica la Fuerza, con un garrote en la mano, pisoteando la figura de la Discordia, que en lugar de cabellos tiene serpientes; y la hidra de siete cabezas, de la Envidia (o la Enemistad). Junto a él se ubica la Victoria, con un trofeo; detrás de él se encuentra la figura alada del Acuerdo con una insignia que representa un apretón de manos; el Acuerdo ofrece el mundo al águila imperial. Los genios de la Iglesia y la religión, con una cruz y una copa, la coronan con laureles. A la derecha de la guirnalda aparece la Seguridad (según Rooses 1886-1892, IV) o la Victoria (según Hymans, 1893), que se lamenta de la muerte de su protector, y detrás de ella, la Victoria alada (diosa de la guerra Belona según Rooses) le entrega la palma al águila.

La alegoría de estos personajes forma parte del sistema simbólico vigente en Europa en la época del Alto Renacimiento. Se expuso de manera vívida en libros con ilustraciones ampliamente utilizadas, y con frecuencia traducidos y publicados, como *Emblemata,* de Andrea Alciati (1ra ed., 1531); *Imagini degli Dei degli Antichi,* de Vincenzo Cartari (1a. ed., 1556); *Hierogliyphica,* de Pierio Valeriano (1ra ed., 1575), o *Iconologia,* de Cesare Ripa (1a. ed., 1593). Este retrato de Longueval en un escenario alegórico debería considerarse, junto con varias portadas que Rubens diseñó para la *Prensa Plantin* entre 1611 y 1638, en la esencia del libro, que encontró expresión en gran medida en las mismas formas simbólicas y ornamentales.

Antes del descubrimiento de la firma y la fecha, el presente retrato se databa sobre la base del momento de la muerte de Longueval y de la referencia al encargo que recibió Rubens, expresado en una carta del canónigo Robert Schilders a Peiresc, del 19 de agosto de 1621: "Monsieur Rubens recibió un encargo para producir un dibujo emblemático para ser grabado con el retrato del difunto y un elogio de él...". (*CDR* 1887-1909, II).

Procedencia: no ha sido posible determinar quién encargó el retrato. Quizá lo encargó el hijo de Longueval, Carlos Alberto de Longueval (fallecido en 1663). Adquirido en 1768 para el Ermitage, de la colección Cobenzl, en Bruselas.

Grabados: por Lucas Vorsterman (1595-1675) V.-S. 1873, p. 170, núm. 257), con lar armas de Longueval y la inscripción: Carolus de Longueval / Eques Velleris aurei / comes de Bucquoy, Caesarei Exercitus Archistrategus / Tormentorum Bellicorum / In Belgio praefectus, comit. Hannoniae gubernator, etc. ("Carlos de Longueval, caballero del Vellocino de Oro, conde de Bucquoy, comandante del ejercito del Emperador, comandante de artillería en Bélgica, gobernador de la provincia de Hainaut, etc."). También está inscrito en la parte inferior: P. P. Rubens invent. -Cum privilegiis- Lucas Vorsterman sculp. et exud.

Dibujo preliminar: retrato de medio cuerpo de Longueval, Museo Británico, Londres, núms. 5.227-3; pluma y sepia, 24 x 19,2 cm; firmado con el monograma de Lucas Vorsterman: [VL.] feci [t]; inscrito: Escell. D. Carolus de Longueval Comes de Bucquoy et Grats. Caes. Majtis Prefectus Generalis ("Su Excelencia Carlos de Longueval, conde de Bucquoy et Gratsen, comandante en jefe imperial"). El dibujo fue realizado antes de 1620, cuando Longueval se convirtió en el dueño de Gratsen en Moravia (Muuls 1966, p. 288).
Hymans (1893) lo definió como "un dibujo original de Vorsterman"; Rooses (1886-1892, III) escribió que "Rubens lo utilizó como modelo"; Hind (1923) y Held (1969, 1980) lo consideraron dibujado al estilo de una obra de Rubens.
En 1893, Hymans señaló que había un anexo muy peculiar ("annexe des plus rares") en el grabado de Vorsterman: un elogio compuesto por doce líneas dispuestas en tres columnas (el texto no se citaba), con una dedicatoria de Vorsterman al hijo del modelo: Illustrissimo et generosissimo Domino D. Alberto de Longueval, et. hanc fortissimi heu! quondam parentis ad vivum expressam effigiem dedicabat Lucas Vorsterman sculptor ("Al ilustrísimo y generosísimo Domino D. Alberto de Longueval, el grabador Lucas Vorsterman le dedica este retrato del natural de su padre, el más grande, ¡ay!, de los que jamás hayan vivido"). No queda totalmente claro a qué tipo de anexo se refiere. Tal vez se refiera a una impresión especial de un número de copias con este anexo.
El retrato grabado de Longueval es una de las pocas obras sin fecha de Vorsterman que realizó Rubens, todas efectuadas al estilo de cuadros pintados antes de 1620 datan del mismo período, pues algunas de ellas son mencionadas en la carta de Rubens del 23 de febrero de 1620 a P. van Veen. El grabado según el retrato de Longueval, durante mucho tiempo se consideró perteneciente a un período bastante posterior al del dibujo, debido a la carta que Rubens le escribió el 2 de septiembre de 1627 a Dupuy, en París, sobre su deseo de enviarle una copia del grabado (CDR 1887-1909, II). Sin embargo, para 1627, Vorsterman había estado en Inglaterra durante algunos años; además, una mención en la carta de Rubens no es prueba de la aparición del grabado ese mismo año. En 1898, Rooses lo atribuyó a 1621, el último año de la colaboración de Rubens con Vorsterman (CDR 1887-1909, II, p. 204). A todas luces, Vorsterman no trabajó en el grabado después de abril de 1622.

Página opuesta: Rubens. *Retrato de Carlos de Longueval* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

19. Perseo y Andrómeda

Principios de 1620.
Óleo sobre lienzo. 99,5 x 139 cm.
Transferido a partir de madera por N. Sidorov en 1864.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 461.

El tema proviene de *Las metamorfosis,* de Ovidio (IV, 668-764). En 1943, Evers nombró los siguientes libros como fuentes inmediatas posibles: *Fabulae* y *De Astronomia,* de Hyginus (siglo I a.C.), *Bibliotheca* de Apolodoro (siglo II a.C.) y el libro de Jean-Baptiste Houwaert *Pegasides plein (El estadio de Pegaso)*, que se publicó en Leiden dos veces, en 1583 y 1611. Sin embargo, aparentemente es más autorizada la opinión de Alpatov (1969), quien sostuvo que Rubens podría haberse inspirado en la historia de Filóstrato acerca de una pintura imaginaria sobre el mismo tema (Filóstrato, *Pintura*, I, 29). El cuento de Filóstrato, no obstante, sirvió sólo como inspiración para Rubens, que creó su propia versión del antiguo tema del rescate de Andrómeda.

En la composición de Rubens se combinan dos temas: la apoteosis de Perseo (la Victoria alada le impone una corona de laureles) y el amor de Perseo y Andrómeda. Perseo se acerca a Andrómeda con su pesado escudo metálico soltándosele de su mano, el cual es atrapado por uno de los cupidos que revolotean a su alrededor.

Otro cupido abraza el casco del héroe con los dos brazos y se marcha volando con él. Aquí Rubens utilizó un tema alegórico popular en las bellas artes de los siglos XVI y XVII para comunicar la idea de la omnipotencia del amor: los cupidos se llevan la armadura que Perseo no necesitará más.

La fuente principal de este tema son las composiciones renacentistas que representan a Marte y Venus en las que el feroz y poderoso dios de la guerra aparece desarmado y partes de su equipo marcial están cerca o en las manos de los traviesos *putti* (acerca de las representaciones de Marte y Venus véase: E. H. Gombrich, "Las mitologías de Botticelli. Estudio del simbolismo neoplatónico de su círculo", *Publicación de los institutos Warburg y Courtauld*, tomo 8, 1945, pp. 46-49). No cabe duda de que la pintura fue realizada por Rubens.

En el grabado de Jacobus Harrewijn de 1684, según el dibujo de J. Van Croes, que representa el jardín del frente de la casa de Rubens en Amberes, entre otras pinturas que aparecen colgadas en la entrada que lleva a la escalera, hay una composición parecida a la pintura actual del Ermitage. Sin embargo, en los manuscritos de J. F. Mols, un experto y coleccionista del siglo XVIII de Amberes, expresó lo siguiente sobre los murales en la fachada de la casa de Rubens: "Estas pinturas se encontraban en su mayoría en las paredes que daban al patio y al jardín, entre el primer y segundo piso. Se conservaron durante mucho tiempo y hubieran resistido más de no habérselas descuidado. Representaban varios temas mitológicos y estaban ubicados dentro de compartimientos correspondientes a los anchos de las ventanas. Particularmente una de ellas permaneció allí mucho tiempo. Se trataba de Andrómeda, que estaba a la derecha completamente desnuda.

Perseo, que ha derrotado al monstruo, se aproxima a Andrómeda para liberarla de la roca, con varios cupidos asistiéndolo. A la izquierda, Pegaso estaba sostenido por varios cupidos más que se le trepaban juguetonamente por la espalda. En el cielo y cerca del borde de la pintura podía verse al monstruo flotando en su propia sangre.

Puedo corroborar que en el momento en que se vendió la casa, la pintura en la pared, que he visto una y otra vez, era distinta de lo que Harrewijn mostró en su grabado" (Bibliothèque Royale, Bruselas, MS. 5724, F, 9 : extraído de Rooses, 1886-1892, IV). La descripción de Mols concuerda con la composición de la versión de Berlín con mayor exactitud que la pintura del Ermitage.

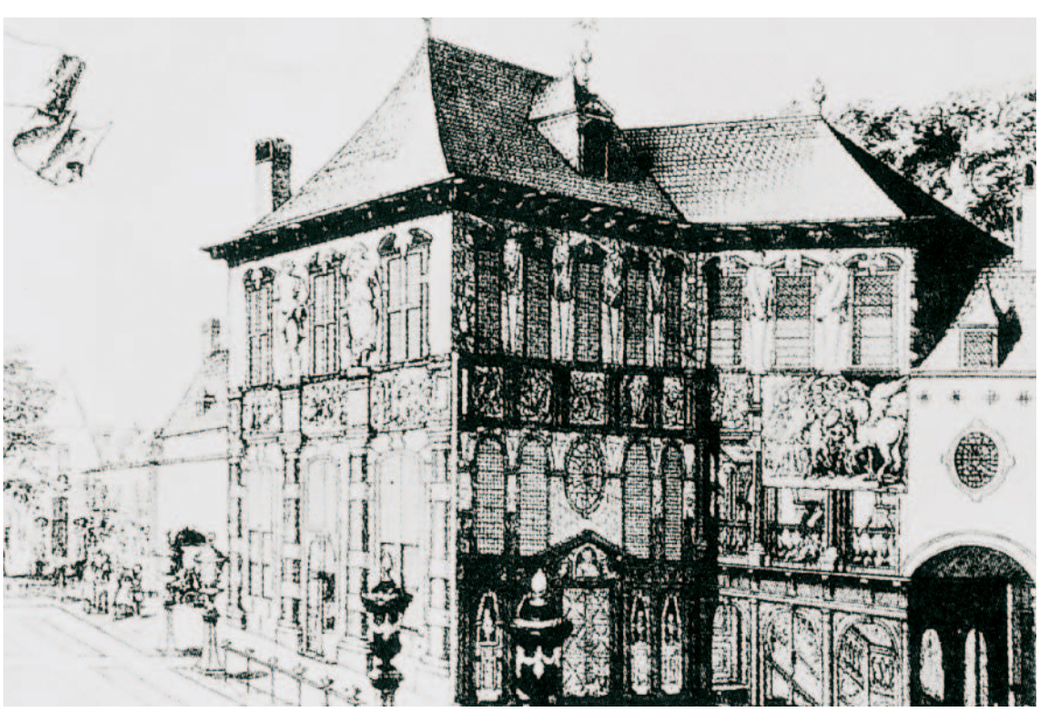
Evidentemente del mismo período que la pintura del Ermitage (Oldenbourg, 1921, ilustr. 225, p. 463), el lienzo de Berlín tiene el mismo tema, ligeramente modificado. Una fecha de principios de la década de 1620 está indicada claramente en las características distintivas de estilo de la pintura, como su composición dinámica similar a la de *Convite en casa de Simón el Fariseo* (véase núm. 15); su suave transición en textura del espeso empaste en los sectores iluminados a los toques transparentes más sutiles en las sombras, se combinan para crear una profundidad y esplendor de la superficie pintada; también es notable el color claro cálido y vibrante basado en una elaboración meticulosa de los toques de luz. El manejo libre y amplio incluso instó a Labensky en su *Livret* (1838) a identificar la obra como un boceto.

Procedencia: al parecer, en el siglo XVII la pintura se encontraba en Bélgica (véase más arriba sobre el grabado de Harrewijn), y quizá se vendió por 630 florines en el remate de Shönborn en Amsterdam el 16 de abril de 1738: "núm. 8. *Perseo rescatando a Andrómeda*, por P. P. Rubens; manejo suave y límpido, pintada en su apogeo, 3 pies de alto, 4 pies 9 pulgadas de ancho" (área expuesta de 97,5 x 132,5 cm según el pie de Amsterdam, correspondiente a once pulgadas, especifica el catálogo del remate): véase Hoet & Terwesten, 1752-1770, III. Sin embargo, no es imposible que esto se refiera a la versión de Berlín.
Adquirida para el Ermitage de la colección de Brühl, en Dresde.

Obras preliminares: Dibujo de Pegaso, Albertina, Viena (Michel, 1900), aunque posiblemente es una réplica.

Versión: Gemäldegalerie, Berlin-Dahlem; óleo sobre lienzo, 99 x 137 cm.

Grabados: por P. E. Tardieu (1711-1771) para el álbum Recueil d'estampes gravées d'après les tableaux de la Galerie et du Cabinet de S. E. Mr. Le Comte de Brühl..., Dresde, 1754, ilustr. 27.



Arriba: Rubens. *Perseo y Andrómeda*.
Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem.

Abajo: *Jacobus Harrewijn, casa de Rubens en Amberes*.
La fachada del frente. Grabado.

Página opuesta: Rubens. *Perseo y Andrómeda* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.

Bocetos al óleo para el ciclo La vida de María de Médicis

En 1622, Rubens recibió un encargo de la reina María de Médicis, viuda de Enrique IV de Francia y madre de Luis XIII, para elaborar una serie de pinturas para decorar su nuevo palacio de Luxemburgo en París (construido en 1615-1620 por el arquitecto Salomon de Brosse).

Entre enero y febrero de 1622 Rubens viajó a París, y el 26 de febrero se firmó un contrato entre el artista y María de Médici para la decoración de dos galerías de su palacio con pinturas que representaran *La vida de María de Médicis* y *La vida de Enrique IV* (la copia original del contrato se encuentra en la Fundación Lugt de París; véase Thullier & Fourcart, 1967, pp. 95 y 96; también Boletín Rubens, 1882-1910, V, 4: el contrato que se refiere a los acuerdos financieros se encuentra en la Biblioteca J. Pierpont Morgan, en Nueva York).

La serie para la segunda galería nunca se llevó a cabo. En cuanto a las veinticuatro pinturas para la primera galería, Rubens y su taller se afanaron en su ejecución hasta 1625. Rubens llevó los primeros nueve lienzos (no se sabe cuáles) a París en mayo de 1623. Los demás se entregaron en febrero de 1625. Habían sido instalados en el palacio entre el 8 y el 11 de mayo de 1625, cuando se celebraron las nupcias de la princesa Enriqueta María con el futuro rey Carlos I de Inglaterra.

La Reina y sus asesores prepararon el programa del ciclo: Richelieu, después obispo de Luçon, y el tesorero real Claude Maugis, abate de San Ambrosio. Al poco tiempo se concluyó el programa. El contrato del 26 de febrero mencionaba una lista de los primeros diecinueve temas; los otros cinco debían entregarse posteriormente. Pero se presume que el debate al respecto siguió incluso después de que Rubens partiera de París: no fue sino hasta el 22 de abril de 1622 que Rubens recibió una lista de los primeros diecinueve temas en una carta de su amigo parisino Nicolas-Claude Fabri de Peiresc (1580-1637), un erudito y coleccionista que también había participado en la preparación del programa. En la carta de Peiresc del 26 de agosto de 1622, Rubens se enteró de los otros cinco temas (para la pared de la derecha).

No obstante, el ciclo no se limitaba a estas dos listas conocidas (véanse núm. 20). Se agregaron algunos temas, otros se eliminaron, y se les cambió la secuencia, según nos revela la carta de Peiresc a Rubens. A veces, Rubens recibía "memorias" especiales (ver, por ejemplo, la carta de Peiresc a Rubens del 15 de julio de 1622), que no se conservan. Una vez se rechazó una pintura acabada: *La Reina huye de Francia*, cuyo tema se especifica en la carta del 26 de agosto de 1622, fue llevada por Rubens en 1625, y se reemplazó por *Las bendiciones de la Regencia* (carta de Rubens a Peiresc del 13 de mayo de 1625). Evidentemente, Rubens dispuso de una libertad considerable en la implementación del programa. Es probable que haya sugerido los temas *El destino de María de Médicis* y *El triunfo de la verdad.* Se sabe que Rubens también envió sus "memorias", que hoy no se conservan (véase, por ejemplo, la carta de Rubens del 26 de mayo de 1622). En todo caso, cualquier cambio en la secuencia de los episodios (véase núms. 23 y 24) y su interpretación dependían en gran medida del mismo Rubens. Maugis escribió a Peiresc, el 1 · de agosto de 1622: "...Su Majestad me ha proporcionado los temas, que no deberían comprometer a Monsieur Rubens; no son más que temas, mientras que las figuras pueden disponerse en las pinturas a su propia discreción" (*CDR* 1887-1909, III).

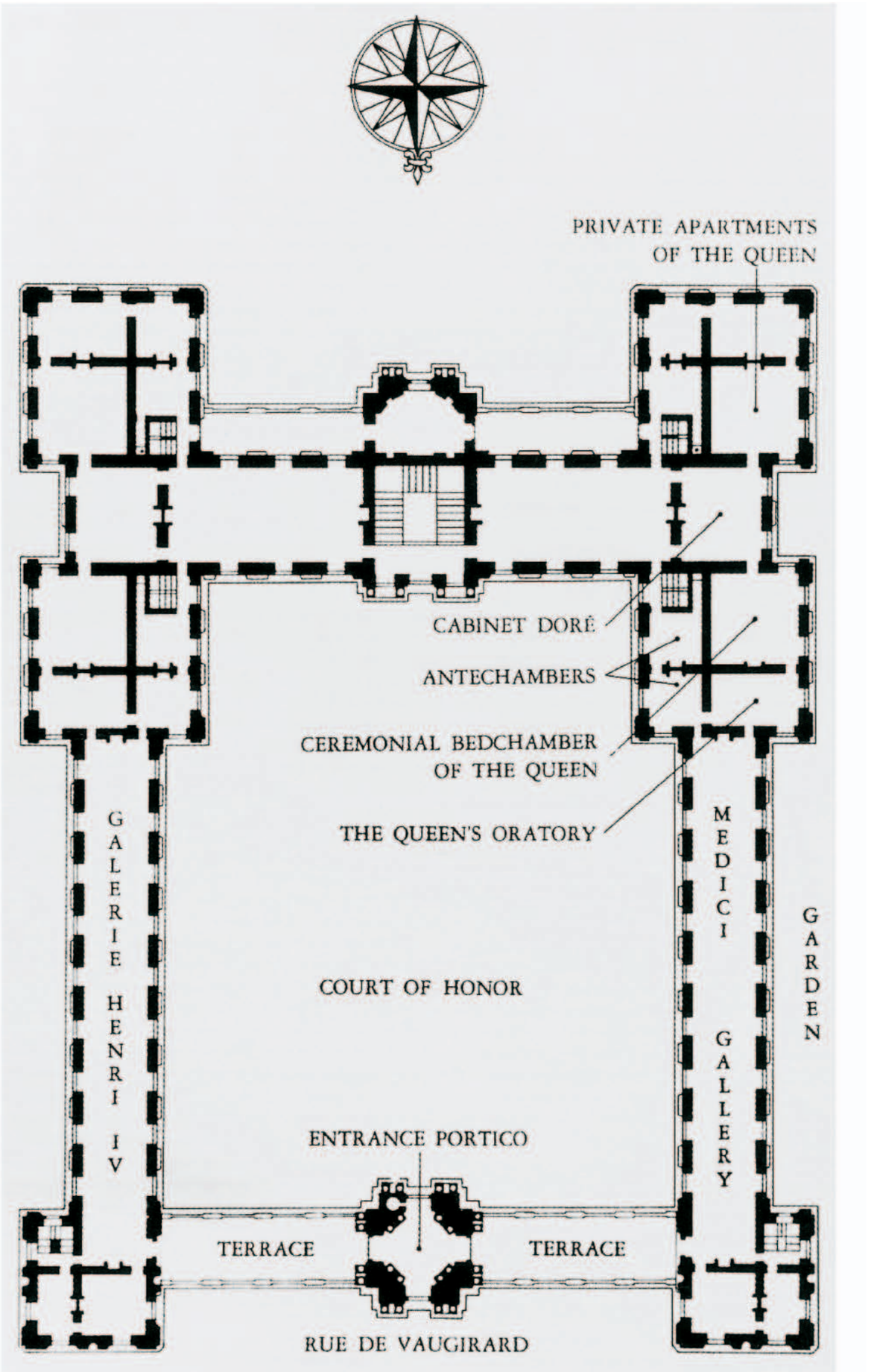
En su forma final el ciclo comprendió los siguientes temas: 1. *Retrato de María de Médicis;* 2 y 3. *Retratos de sus padres: Francesco I, gran duque de Toscana, y duquesa Johanna de Austria;* 4. *El destino de María de Médicis;* 5. *Nacimiento de María de Médicis;* 6. *Educación de María;* 7. *Presentación del retrato a Enrique IV;* 8. *Matrimonio por poderes;* 9. *María llega a Marsella;* 10. *Encuentro en Lyon;* 11. *Nacimiento de Luis XIII;* 12. *María se convierte en Regenta;* 13. *La coronación de María de Médicis;* 14. *La apoteosis de Enrique IV;* 15. *Gobierno de María (Asamblea de los dioses);* 16. *Partida hacia Pont-de-Cé* (captura de Juliers)*;* 17. *Intercambio de princesas (Casamientos españoles);* 18. *Las bendiciones de la Regencia*; 19. *Mayoría de edad de Luis XIII;* 20. *La Reina huye de Francia* (Fuga de Blois); 21. *Oferta de negociación* (Reconciliación en Angoulême); 22. *María accede a la paz* (Tratado de paz concluido); 23. *Reconciliación de Luis y María* (Reunión de la Reina y su hijo); 24. *El triunfo de la verdad.*

El ciclo se exhibió en el palacio de Luxemburgo hasta el final del siglo XVIII. En 1799, cuando el palacio se concedió al Senado y el arquitecto Chalgrin construyó la escalera estatal en lugar de la galería Médici, las pinturas se trasladaron primero a la otra galería del palacio, y después, en 1802, al Louvre, donde han estado desde entonces, exhibidas en la Grande Galerie hasta el final del siglo XIX y en un salón especial desde 1900, en un orden aleatorio hasta 1953.

Actualmente están ordenadas de manera similar a su disposición original en el palacio de Luxemburgo. Aparte de los cinco bocetos al óleo en el Ermitage y dieciséis en el Bayerische Staatsgemalde-sammlungen, Munich, se conocen muy pocas otras obras preliminares para el ciclo *La vida de María de Médicis* (véanse núm. 20). Casi no ha sobrevivido ningún dibujo (véase núms. 21, 23 y 24).

Haverkamp-Begemann (1953) agrupó las obras preliminares en dos categorías: bocetos al óleo iniciales, a cuya clase pertenecen las obras del Ermitage, y versiones más elaboradas que incorporan los comentarios y las

Plano de la galería en el palacio de Luxemburgo, París.


PRIVATE APARTMENTS
OF THE QUEEN
CABINET DORÉ
ANTECHAMBERS
CEREMONIAL BEDCHAMBER
OF THE QUEEN
THE QUEEN'S ORATORY
GALERIE HENRI IV
MEDICI GALLERY
GARDEN
COURT OF HONOR
ENTRANCE PORTICO
TERRACE
TERRACE
RUE DE VAUGIRARD

instrucciones del cliente. Sin embargo, se requieren algunos comentarios esclarecedores para este asunto.

El contrato del 26 de febrero de 1622 estipulaba que Rubens debía entregarle a la Reina, junto con el primer lote de pinturas acabadas, diseños (*desseings*) dibujados para todas las pinturas aún no ejecutadas, para ambas galerías. Pero se sabe, a partir de la carta de Peiresc del 15 de septiembre de 1622, que el abad Maugis, afirmando que era la voluntad de la Reina, exigió que Rubens le enviara de inmediato dibujos preliminares de las pinturas en ejecución, o al menos de las que Rubens había concebido. Sin embargo, Peiresc convenció al abad de que hasta la visita de Rubens a París debería contentarse nada más que con descripciones detalladas de esas pinturas (*CDR* 1887-1909, III).

Las primeras nueve pinturas que Rubens llevó a París en mayo de 1623, según parece, no habían sido mostradas al cliente antes de finalizadas. Es probable que se tratara de pinturas cuyos temas integraban la lista de las primeras quince, y aquellas cuyas dimensiones habían sido comunicadas a Rubens, si bien el 7 u 8 de abril de 1622. El tamaño de las tres pinturas más grandes sólo se lo indicaron hasta el 14 de octubre, y no podrían haber sido pintadas para mayo de 1623. El primer encargo de nueve podría haber incluido, entre otras, *Retrato de la Reina*, donde debe aludirse a su tamaño en la carta de Peiresc del 31 de marzo de 1622 ("...el abate de San Ambrosio me prometió... uno de los tamaños que ha estado solicitando... El Sr. Brosse ha prometido enviar todos los tamaños, lo cual le es tan fácil como enviar uno de ellos", *CDR* 1887-1909, III).

Los bocetos del Ermitage en grisalla (véanse núms. 20-22) son en verdad bocetos iniciales o *bozetti*, a suponer para tres de las primeras nueve pinturas. Los bocetos al óleo en color más elaborados para algunas de las pinturas entregadas más tarde, en 1625, son también versiones originales que luego el artista elaboró, probablemente antes de ser mostradas al cliente (véanse núms.. 23 y 24). En cuanto a los *modelli* de la colección de Munich, que son muy parecidos a sus respectivas versiones finales, incluyen algunos para las pinturas del primer lote de nueve, que no se habían tratado con antelación con la patrona. Por tanto, puede sugerirse que hubo una tercera categoría de obras preliminares: versiones que el pintor emprendió, no después de mostrarle sus bocetos al cliente, sino mientras elaboraba la idea o preparaba un modelo para que su taller agrandara (así pues, entre los bocetos de Munich hay un boceto de la composición *Huida de Francia,* cuya versión final se excluyó del ciclo). En su carta del 15 de septiembre de 1622, Peiresc informó a Rubens que Maugis insistía con el supuesto deseo de la Reina de tener un juego completo de los dibujos y diseños de las decoraciones para el palacio y los jardines. No obstante, añade que la aseveración de Mauris de que María de Médicis los quería, era quizá una mera excusa para obtener el juego para su propia colección. Es difícil distinguir si se refería a dibujos o a bocetos al óleo. No cabe duda de que se refería, en verdad, a dibujos, puesto que la carta menciona "un libro especial" en el cual habrían de encuadernarse. En cuanto a los *desseings*, es probable que la palabra también se refiriera a bocetos al óleo (*CDR* 1887-1909, III).

Maugis logró su propósito y obtuvo los bocetos de Rubens. Una carta de Peiresc (del 17 de enero de 1630) al bibliotecario real Pierre Dupuy, corresponsal de Rubens, contiene evidencia de que los *dessins primitifs* para la galería de la madre de la Reina estaban en poder del abad de San Ambrosio (*CDR* 1887-1909, V, p. 266), en cuyo lugar también los vio A. Félibien, como se hace mención en su libro (A. Félibien, *Entretiens sur les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, tomo II, 1706, p. 269), publicado por primera vez en 1685. La colección probablemente es la fuente de las obras preliminares que se conservan para el ciclo.

La fuente principal de información sobre la obra de Rubens del ciclo *La vida de María de Médicis*, aparte de los acuerdos firmados el 26 de febrero de 1622 y algunas cartas al artista de varias personas, es la correspondencia del pintor con Peiresc, quien fue el principal intermediario entre el artista, establecido en Amberes, y la corte de la Reina, en París (*CDR* 1887-1909, II, III). No ha sobrevivido ninguna carta escrita por Rubens a Peiresc en ese período.

A partir de las cartas de Peiresc, no siempre es posible saber qué deseaba exactamente el cliente y cuáles eran las ideas originales de Rubens. Por este motivo, tienen un especial valor las pocas descripciones de la galería realizadas por contemporáneos o descendientes inmediatos y basadas en la evidencia de testigos.

La evidencia más antigua de este tipo se encuentra en los veinticuatro dísticos latinos que resumen el contenido de cada pintura, escritos en 1626 por Mathieu de Morgues (1582-1670), quien elaboró panfletos y fue el confesor de María de Médicis y su defensor en conflictos con Richelieu (los versos se publicaron en el *Bulletin de la Société d'histoire de Paris,* recién en 1881). De considerable interés, gracias a que conocemos la opinión de Rubens al respecto, es otro poema en latín, *Porticus Medicaea,* de Claude Barthélémy Morisot (1592-1661), erudito y abogado del parlamento de Dijon; la primera edición apareció en 1626. En su carta a Pierre Dupuy del 29 de octubre de 1626, Rubens señaló varias partes del poema donde el significado verdadero de algunas de las pinturas había escapado al poeta (un ejemplo de las correcciones de Rubens puede verse en el núm. 21). Morisot dio a conocer a Dupuy las correcciones de Rubens. En la carta de Morisot del 5 de enero de 1628, el escritor agradeció a Rubens las correcciones; más tarde de ese mismo año, el 11 de febrero, Morisot le envió a Rubens una copia de la segunda edición revisada de acuerdo con los comentarios de Rubens. Evidentemente, todavía contenía algunas imprecisiones, dado que Rubens escribió en una carta a

Dupuy del 20 de enero 1628, que Morisot no era lo suficientemente versado en todas las peculiaridades de los temas, los cuales no eran fáciles de interpretar *per conguetura* (por conjetura), sin las propias explicaciones del artista. Prometió ayudar a Morisot a la mayor brevedad posible, añadiendo: "Pero en este momento no tengo aquí el informe escrito de los temas, mientras que mi memoria puede fallarme". En su carta a Dupuy del 25 de febrero, Rubens nuevamente explicó que aún no había encontrado sus notas sobre los temas, pero esperaba encontrar algo (*CDR* 1887-1909, III). En cuanto al material bibliográfico escrito en una fecha posterior, puede concluirse que la obra más autorizada fue la descripción detallada de la Galería que realizó, en la séptima de sus *Conversaciones,* André Félibien (1619-1695), quien fue secretario de la Academia, historiógrafo real y escritor de arte. F. B. Moreau de Mautour (F.B. Moreau de Mautour, *Description de la galerie* du Palais du Luxembourg, París, 1704) y los pintores Jean-Marc y Jean-Baptiste Nattier también utilizaron materiales contemporáneos o casi contemporáneos (posiblemente evidencia verbal) cuando trabajaron en los dibujos y textos para el álbum de grabados según el ciclo Médicis (*La Galerie du Palais du Luxembourg peinte par Rubens, dessinée par les Mrs. Nattier*, París. 1710). De particular interés es un manuscrito albergado en la Bibliothèque Nationale, en París (*Fonds Baluze,* núm. 323; véase: J. Thuillier, *La Galerie de Médicis de Rubens et sa genèse: un document inédit*, tomo IV, 1969, pp. 52-62) que contiene una descripción de los primeros quince temas del ciclo, escrito en 1622, es decir, cuando se estaban produciendo las primeras pinturas y el resto del programa quizá estaba en discussion.

20. María de Médicis disfrazada de Palas Atenea

1622.
Óleo (grisalla) sobre madera de roble. 22,5 x 15 cm. Tanto la base como la capa de óleo son tan finas que puede verse la textura de la madera.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 511.

Éste es el primer boceto al óleo del retrato alegórico de la Reina, que colgaba sobre la chimenea frente a las puertas de entrada, en la pared del extremo delantero de la Galería. No queda claro cuándo se incluyó el retrato en el programa. No aparecía en las listas que Peiresc envió a Rubens el 22 de abril y el 26 de agosto de 1622, ni se menciona en ningún otro registro disponible (*CDR* 1887-1909, III).

Se incluyó en el programa del ciclo antes de agosto de 1622: la fecha aceptada del manuscrito en el *Fonds Baluze* (véase: Thuillier, 1969) que contiene la primera descripción conocida del tema. El retrato se menciona en el manuscrito como núm. 1: una representación de "une reine triomphante" ("una reina triunfante").

Se aludió a la pintura como un retrato de la Reina disfrazada de Palas Atenea en todas las fuentes de los siglos XVII y XVIII, a excepción de Moreau de Mautour, que identificó a la diosa como Belona.

Pero lo más importante es que *Palladis habitu* fue el título que utilizó Morisot y que no provocó ninguna objeción por parte de Rubens. El título –y por consiguiente el tema de la pintura que inauguraba el ciclo (Rubens enumeró los cuadros en la Galería de la pared del extremo delantero, véase la carta de P. Dupuy del 20 de enero de 1628)– apenas puede considerarse una nimiedad que Rubens no se molestaría en advertir de inmediato. Morisot recalcó que "*...circa bombardae, tubae, litue et belli velut in alta pace neglecta jacent*" ("cañones, trompetas, clarines y otros atributos de guerra estaban dispersos alrededor como en tiempos de paz segura": *CDR* 1887-1909, II, III).

María de Médicis se representa aquí como Palas Atenea (Minerva), diosa de la sabiduría, también diosa de la guerra que conquista los feudos; Palas Atenea fue representada con una estatua de la Victoria (Niké) en la mano, como ejemplifica *Atenea Parthenos* de Fidias.

Esta interpretación concuerda con el diseño general del ciclo. El retrato de la Reina "predominante sobre las guerras" (expresión de Mathieu de Morgues) que cuelga sobre la entrada, se enfrentaba en la pared opuesta a la imagen de Belona con un trofeo (véase núm. 24). El retrato de la Reina se encontraba tanto en el comienzo como en el final del ciclo. En 1936, Simson comparó acertadamente esto con el papel del prólogo en las representaciones dramáticas de aquellos días. En el manuscrito del *Fonds Baluze* señalaba que las alas de

Rubens. *Retrato de María de Médicis*.
Louvre, París.

mariposa de los cupidos significan la inmortalidad, y se menciona un detalle ausente en la pintura final y apenas delineado en el boceto: dos figuras que simbolizan la Gloria (los contornos de una figura soplando una trompeta son apenas discernibles en el ángulo superior izquierdo del boceto).

El presente boceto al óleo se diferencia del cuadro del Louvre (donde la Reina se representa de pie con un cetro en la mano) y de otro boceto, hoy en el Stiftung Kunsthaus Heylshof, Worms (la Reina aparece de pie y pisando los trofeos de guerra; faltan los cupidos que la coronan), que representa la siguiente etapa en el desarrollo del concepto que introduce el boceto del Ermitage.

Procedencia: adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.

21. Encuentro en Lyon (1622)

1622.
Óleo (grisalla con toque de color) sobre lienzo. 33,5 x 24,2 cm.
Transferido a partir de madera por A. Sidorov en 1893.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 505.

Este boceto al óleo de la décima pintura del ciclo, es una representación alegórica del primer encuentro de María con Enrique IV en Lyon, el 9 de noviembre de 1600. De los quince bocetos que Peiresc envió a Rubens en la carta del 22 de abril de 1622, éste es el sexto en la lista y el décimo en el manuscrito de Fonds Baluze (*CDR* 1887-1909, III).

El Rey y la Reina se representan como Júpiter y Juno unidos por Himen. La diosa de Lyon, luciendo una corona y portando un cetro en una mano y un emblema en la otra, viaja en una carroza tirada por un par de leones, que simbolizan la ciudad. En su carta a Dupuy del 29 de octubre 1626, Rubens reprendió a Morisot por confundir las composiciones cuarta y novena (*Nacimiento de María de Médicis* y *Encuentro en Lyon*), la diosa de las ciudades Florencia y Lyon, con su madre-diosa Cibeles, cuyos atributos también eran una corona de torres y leones.

Simson (1936) observa que Rubens, al representar al Rey y la Reina como dioses del Olimpo, siguió una antigua tradición del arte de la Corte. En Francia, las composiciones de este tipo se volvieron las favoritas durante el siglo XVI.

Según Nattier (véase la introducción anterior a esta serie de bocetos al óleo), Rubens empleó el "emblema elegido por la Reina en 1608", en el cual Juno era sostenida por un pavo real y un elefante, *viro partuque beata* (bendecido con el matrimonio y la progenie). El tema de los cupidos montados sobre los leones, según Simson, se relaciona con la representación emblemática del dicho *Etiam ferocissimos domari* ("Domo hasta los más feroces"), proveniente del *Emblemata,* de Alciati, de 1531.

En el manuscrito de *Fonds Baluze,* la carroza tirada por leones se interpreta como la representación de "todo lo que se ha hecho para recibir al Rey y a la Reina cuando entraron en Lyon", es decir, las decoraciones estatales para la recepción oficial de la pareja real.

Aunque no se conoce ninguna otra versión preliminar de la presente composición, el boceto es ligeramente distinto de la versión final: en la pintura del Louvre los leones son montados y guiados por dos cupidos, cada uno con una antorcha; no hay ningún genio volador bajo los pies de Júpiter; se ven tres cupidos detrás de Júpiter, y junto a Juno hay una carroza tirada por dos pavos reales. La cabeza de Juno está coronada con una diadema; la ciudad de Lyon aparece en el fondo lejano de la pintura y en la parte superior hay un arco iris y una estrella de seis puntas.

Rubens. *Entrada en Lyon.*
Louvre, París.

El ritmo diagonal –hacia arriba, de izquierda a derecha– es parte del movimiento compositivo ondulante general, evidente en todas las pinturas de la pared izquierda de la Galería.

Procedencia: adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.

Versión final: *Entrada en Lyon*, Louvre, París; óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm (antes de 1802 en el palacio de Luxemburgo, París).

22. El nacimiento de Luis XIII

1622.
Óleo (grisalla con toque de color) sobre madera de roble. 33,6 x 24 cm.
La base y la capa de pintura son tan finas que pueden verse las vetas de la madera.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 506.

El boceto para la composición undécima del ciclo Médicis, es una representación alegórica de la natividad de Luis XIII en Fontainebleau el 27 de septiembre de 1601, acontecimiento atribuido a María de Médicis como uno de sus servicios al estado francés.

El tema *Nascita del Dauphino*, es el séptimo en la lista de quince temas que Peiresc envió a Rubens en la carta del 22 de abril de 1622 (*CDR* 1887-1909, III), y el undécimo en el manuscrito del *Fonds Baluze*.

La figura de la Salud –con su atributo, una serpiente enroscada en su brazo– recibe al bebé de la Justicia recién nacido, que, según Grossmann (1906), simboliza la primogenitura legítima. A la izquierda, la Reina va escoltada por la Fecundidad, que lleva una cornucopia en la pueden verse cinco futuros bebés de María. La Reina es sostenida, según Morisot y Grossmann (1906), por la gran madre-diosa Cibeles, confundida con la Fortuna por Félibien (véase la introducción a esta serie de bocetos al óleo) y Rooses (1886-1892, III) después de él. En el cielo puede observarse la carroza de Apolo, lo cual indica que el acontecimiento tuvo lugar en las horas de la mañana. En el manuscrito del *Fonds Baluze* (Bibliothèque Nationale, París) hay además una mención de cinco estrellas que preceden a la carroza.

A pesar de que no se conoce ninguna otra obra preliminar para la presente composición, la diferencia con la versión final es sutil: sólo la figura de la Salud se representa de distinta manera en la pintura del Louvre. La Justicia aparece allí con una balanza, su atributo. Las preciosas vasijas en primer plano no aparecen en la pintura del Louvre, y fueron reemplazadas por una alfombra oriental. Sobre Apolo se vislumbra a Pegaso en el cielo. El perro es diferente.

Grossmann (1906) creyó que la composición era una interpretación libre de las escenas canónicas de la *Virgen entronizada con los apóstoles* o de *La sagrada familia*. Simson (1936) consideró un prototipo más probable: la apoteosis de los emperadores romanos, donde el personaje central siempre estaba rodeado de dioses. Haberditzl (1912) sugirió prototipos clásicos para todas las figuras de la composición. Thuillier y Foucart (1967) señalaron un parecido con la carroza de Apolo con el mismo tema en el boceto de Primaticcio para los murales en la galería Ulises de Fontainebleau.

Rubens. *El nacimiento del delfín*.
Louvre, París.

El movimiento diagonal de la colgadura desplegada, acentuada por la carroza voladora, es parte del movimiento ondulante general de izquierda a derecha, característico de todas pinturas de la pared izquierda.

Procedencia: adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.

Versión final: *El nacimiento de delfín*, Louvre, París, óleo sobre lienzo, 394 x 295 cm (hasta 1802 en el palacio de Luxemburgo, París).

1380

23. La coronación de María de Médicis

1622.
Óleo sobre madera de roble. 49 x 63 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 516.

El decimotercer boceto para la versión original de la pintura del ciclo, representa la coronación de María de Médicis en la iglesia de St Denis en París, el 13 de mayo de 1610. A la coronación de María se le adjudicó especial importancia, ya que ésta pone el sello final de aprobación, por así decirlo, del derecho al trono francés. El boceto es el octavo en la lista de los quince que Peiresc envió a Rubens en la carta del 22 de abril de 1622 y el decimotercero en el manuscrito de *Fonds Baluze*.

El cardenal de Joyeuse le concede la corona a María. La acompaña el delfín, el futuro rey Luis XIII. La ceremonia es asistida por cardenales de Gondy y de Surdis, así como por cuatro obispos. Detrás de la Reina puede verse un paje, y un poco más lejos, a la derecha, se encuentra la princesa Enriqueta María, posteriormente reina de Inglaterra. A la derecha aparece una procesión de cortesanos: los hijos naturales de Enrique IV van a la cabeza; el duque de Vendôme con un cetro, y el archiduque de Ventadour con un orbe de la justicia (en cuanto a esto, Rubens se apartó de la autenticidad, pues, en el momento de la coronación, la Reina cargaba el orbe y el cetro). Detrás viene la reina Margarita de Valois, la primera esposa de Enrique IV, y otras damas exaltadas (no se reconoce ninguna persona histórica). En el fondo –a la izquierda– se ve a Enrique IV en el banco. A su derecha hay una plataforma con embajadores extranjeros, y sobre él una tarima con una banda de músicos. Una plataforma con espectadores aparece en el fondo, a la derecha.

El boceto al óleo del Ermitage precedió a su equivalente en la Antigua pinacoteca en Munich. No sólo es más pequeño y menos elaborado, sino que también tiene un formato distinto, no tan alargado, y lo que es más, la pintura del Ermitage se encuentra en dirección contraria a la de la versión final en el boceto del Louvre y Munich.

Los grabados contemporáneos de la coronación de María de Médicis, dispuestos a la izquierda, podrían haberle sugerido a Rubens la primera idea de la composición. Simson (1936) y Evers (1942) mencionaron el empleo de Rubens de las escenas grabadas de la coronación con referencia al boceto de Munich y la versión final de la pintura (véanse el *Suplemento* de L. Gaultier, *Pourtraict du Sacre et Couronnement de María de Médicis,* 1610; también el *Suplemento* de A. Rossaccio, *Esequie d'Arigo Quarto Christianissimo Re de Francia e di Navarra, celebrata in Firenze da Giulio Giraldi*, Florencia, 1610). El boceto del Ermitage es más parecido que cualquier versión posterior a los grabados, sobre todo la de Gaultier, pues no sólo está realizado en la misma dirección que ambos grabados, sino que obviamente tiene la misma figura de la princesa Enriqueta María, cuya postura y ubicación casi se repiten en el grabado de Gaultier.

El ritmo horizontal de la composición descubierto en el boceto del Ermitage, en el que se destaca el grupo de cardenales, se desarrolló y elaboró más a fondo posteriormente, cuando se concretó el lugar de esta representación en el patrón final de las decoraciones de la pared izquierda, unidas por un movimiento ondulante y "fluido". El boceto de Munich difiere considerablemente de la pieza del Ermitage y casi coincide con la versión final. Rubens confirió gran importancia a *La coronación* e hizo todo a su alcance para que fuera exhibida con la mayor luz del sol posible: su intención era poner otra ventana en la pared opuesta o colocar un vidrio en la puerta del balcón, pero más tarde el artista abandonó el engorroso plan (véase las cartas de Maugis y Peiresc del 4, 11 y 17-18 de noviembre y 1 de diciembre de 1622: *CDR* 1887-1909, III).

Procedencia: apareció en el remate de la colección de F. I. Dufferin en Amsterdam el 22 de agosto de 1770, donde la compró el comerciante de antigüedades Van der Schley (véase Rooses 1886-1892, III). Adquirida para el Ermitage antes de 1774. Obras preliminares: dibujo de la cabeza de María de Médicis de perfil izquierdo, Albertina, Viena, núm. 384/440; tizas negra y roja, realzado con blanco, 30,8 x 21,5 cm. Es probable que se relacione no con las obras del Ermitage (Haverkamp-Begemann 1953, p. 66), sino con el cuadro núm. 19 del ciclo, *La reconciliación,* donde la Reina aparece no con la cabeza hacia el hombro izquierdo, como en la pieza del Ermitage, sino en estricto perfil, como en los dibujos.

Versión: boceto, Antigua pinacoteca, Munich; óleo sobre madera, 39,4 x 72,7 cm (hasta 1802 en el palacio de Luxemburgo, París).

Arriba: Leonard Gaultier. *La coronación de María de Médicis*. Grabado.

Página opuesta, arriba: Rubens. *La coronación de la Reina*. Boceto. Antigua pinacoteca, Munich.

Página opuesta, abajo: Rubens. *La coronación de María de Médicis*. Louvre, París.

24. La apoteosis de Enrique IV (1622)

1622.
Óleo sobre madera de roble, 48 x 65 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 514.

El boceto, que es una versión original para la decimocuarta pintura del ciclo, es una representación alegórica de María de Médicis tomando el control del gobierno el día del asesinato de Enrique IV a manos de Ravaillac (14 de mayo de 1610).

Este tema, *La morte del marito e la Regenza*, es el noveno de la lista de quince que Peiresc envió en la carta a Rubens del 22 de abril de 1622 (*CDR* 1887-1909, III) y el decimocuarto en el manuscrito de *Fonds Baluze*. Enrique IV, sostenido por Saturno (dios del tiempo según Félibien y Nattier), asciende al trono de Júpiter, como en las apoteosis de los emperadores romanos (véase núm. 29).

La Victoria alada aparece a sus pies agitando las manos en gesto de desesperación, mientras la diosa de la guerra, Belona (según Morisot), o la Gloria (según Moreau de Mautour), con un trofeo en la mano, se arranca el cabello (el manuscrito de *Fonds Baluze* habla de dos Victorias). En el fondo –a la izquierda– se halla otro guerrero (?) apuntando al Rey.

Francia, arrodillada y acompañada por una figura femenina que lleva la corona de París (según Somov 1902), y tres representantes de la nobleza francesa que extienden las manos hacia la Reina, ataviada de luto, con Minerva a su derecha y la Prudencia (la Constancia, según Morisot) a su izquierda y una serpiente enroscada en su brazo; hay una figura más (tal vez una imagen para la decoración del trono). Un genio con un casco en las manos (según Félibien y Nattier, la personificación de la Regencia) desciende volando de los cielos. En la esquina inferior derecha aparecen los atemorizados Guerra y Feudo (véase la nota introductoria a la presente serie de bocetos al óleo).

En 1958, Aust sugirió que la fusión de las dos líneas compositivas en el boceto del Ermitage era una expresión de la idea de continuidad del poder en las manos de María de Médicis. En 1965, Warnke adjudicó especial importancia en el ciclo en su totalidad a la figura de Francia que personifica la nación (M. Warnke, *Kommentare zu Rubens*, Berlín, 1965).

El presente boceto al óleo es un predecesor del boceto que se encuentra en la Antigua pinacoteca, Munich: la pintura del Ermitage es más pequeña y menos elaborada, su formato menos apaisado y su composición distinta.

El boceto representa –a la izquierda– un compacto grupo de personas apenas desplazadas del primer plano a la profundidad. Las dos diagonales de su movimiento compositivo, que se entrecruzan en el centro, dan la impresión de una estructura maciza y piramidal. La figura femenina que aparece girando detrás de Francia conecta las partes "celestial" y "terrenal" de la composición, en una escena íntegra dispuesta, por así decirlo, en los escalones del trono de la Reina. Las figuras alegóricas de la esquina inferior derecha concluyen acertadamente la composición.

Algunos escritores observan una afinidad entre las figuras de Enrique IV y el genio que desciende, así como entre el grupo en torno a María y Francia, y los bocetos de Primaticcio para la galería Ulises en Fontainebleau (véase F. Hamilton Hazlehurst, "Fuentes adicionales para el ciclo Médicis", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967, p. 128); el grupo de la Reina y los representantes de la nobleza cuenta con una disposición de las figuras similar a la pintura de Caravaggio, *Virgen con rosario* (véase Robert W. Berger, "Rubens y Caravaggio. Fuente para una pintura del ciclo Médici", *El boletín de arte*, diciembre de 1972, pp. 473-477).

La vaguedad del fondo de la parte posterior del trono (se indican someramente un capitel, un arco sobre el mismo y un dosel) y las figuras que rodean a la Reina dan la impresión de crudeza. No se presta atención en absoluto a la pequeña puerta ubicada a la derecha de la pared del extremo y que conducía a las instalaciones de servicio; el marco de la misma usurpa la composición: en la pintura del Louvre puede verse claramente en su lugar una adición bajo los escalones del trono efectuada después del traslado de la pintura del palacio de Luxemburgo, cuando lo ocupaba el Senado.

Se sabe, por medio de las cartas de Peiresc del 22 de abril y el 26 de mayo de 1622, que Rubens, *de principio,* dejó de lado los tres entrepaños más grandes para las tres pinturas más importantes del ciclo Médicis: *La coronación de María de Médicis, La apoteosis de Enrique IV* y *La asamblea de los dioses.*

Sin embargo, no fue sino hasta el 26 de agosto de 1622, cuando se concluyó el programa para la pared opuesta, que fue posible lograr una unidad compositiva para estas tres pinturas que coronaban toda la serie. Además, los tres títulos no habían sido puestos sucesivamente en la lista original, de modo que organizarlos en este orden implicaba una cierta reordenación de la presentación en la pared derecha (véase la carta de Peiresc del 6 de mayo de 1622: *CDR* 1887-1909, III).

El boceto del Ermitage para *La apoteosis de Enrique IV* tuvo que haber sido realizado antes de que se llevara a cabo la reordenación. Esta hipótesis queda corroborada por su composición: mientras trabajaba en ella, Rubens ya veía la pintura como un clímax en relación con varias pinturas que debían colgarse antes que ella, pero todavía no sabía qué pintura vendría después ni qué tipo de transición habría de proporcionar *La apoteosis.* Aparentemente, el lugar de *La asamblea de los dioses* todavía no se había determinado; quizá ni se había concebido. En todo caso,

en el boceto al óleo de Munich para *La asamblea de los dioses,* que es la única obra preliminar para esa composición, se empleó la postura de una de las dos figuras alegóricas en la esquina derecha del presente boceto al óleo, la cual, sin embargo, resultó superflua a medida que el artista siguió elaborando la composición.

En el boceto del Ermitage, el Rey lleva una simple armadura de acero sin adornos. En el boceto de Munich, según parece, está parcialmente dorada y decorada suntuosamente, de acuerdo con lo que escribió Peiresc a Rubens el 3-4 de noviembre de 1622: "Creo que Su Señoría puede representar con seguridad al Rey en una armadura dorada; si lo representa de esta manera, *all'antiqua*, no causará ninguna objeción, pues al Rey, en vida, le gustaba verse en retratos vestido con túnicas clásicas, lujosamente decoradas".

En la misma carta y también en la del 17-18 de noviembre se planteó si el manto de luto de la Reina podría parecerles a algunos una prenda más bien española que clásica (*CDR* 1887-1909, III). Evidentemente, en noviembre de 1622 Rubens aún desarrollaba el diseño de la versión final de la decoración para la pared del extremo, que habría de convertirse en el enlace central entre las dos filas de pinturas, no sólo conforme a su composición, sino también a su efecto decorativo. Fue entonces cuando el artista produjo el boceto al óleo de Munich, en el cual se expandieron ambas mitades de la composición, con el objeto de resaltar su conexión con las demás pinturas.

En la parte derecha de la nueva versión, Rubens dispuso el trono en un punto más alto bajo un dosel sostenido por dos columnas retorcidas, que son réplicas de las que aparecen en la versión original: el boceto del Ermitage; las mismas columnas se conservan en la versión final (Louvre, París), donde la figura central de Belona, con un trofeo en la mano, se convirtió en el eje fundamental de todo el conjunto de la galería.

Procedencia: apareció en el remate de F. I. Dufferin en Amsterdam el 22 de agosto de 1770; comprada por el comerciante de antigüedades Van der Schley (Rooses 1886-1892, III). Adquirida para el Ermitage antes de 1774.

Obras preliminares: bocetos a pluma de distintas figuras sobre un fragmento de una lámina (previamente atribuidos a Van Dyck, véase Lugt, 1925): anteriormente en el Kunsthalle, Bremen, núm. 658 V ; se desconoce el paradero actual; 17,7 x 17,1 cm; en el dorso, una versión antigua de la pintura vigésimoprimera del ciclo: *La reconciliación de Luis y María (o El tratado de Angoulême).*

Versión: boceto, Antigua pinacoteca Munich; óleo sobre madera, 53,7 x 91,7 cm.

Versión final: *La apoteosis de Enrique IV*, Louvre, París; óleo sobre lienzo, 395 x 727 cm (hasta 1802 en el Palacio de Luxemburgo, París).

Arriba: *La apoteosis de Enrique IV*.
El Ermitage, San Petersburgo.

Página opuesta, arriba: Rubens. *Muerte de Enrique IV y proclamación de la regencia*. Boceto.
El Ermitage, San Petersburgo.

Página opuesta, abajo: Rubens. *La asamblea de los dioses*. Boceto.
Antigua pinacoteca, Munich.

25. Retrato de una dama de honor de la infanta Isabel (¿Retrato de la hija de Rubens, Clara Serena?)

1623-1625.
Retrato de medio cuerpo.
Óleo sobre madera de roble. 64 x 48 cm.
La fina capa de pintura, que se ha vuelto aun más transparente con el tiempo, muestra la tonalidad azulada de la base blanca aplicada con un pincel grueso en anchos trazos diagonales.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 478.

El título tradicional del retrato se basa en una inscripción, de caligrafía desconocida, que data presumiblemente del siglo XVII, en el dibujo preliminar del artista, albergado en el Albertina, Viena: *Sael doeghter van de Infante tot Brussel* (*Dama de servicio de la Infanta en Bruselas*). Held (1959), vacilante, identificó este dibujo como un retrato de la hija mayor de Rubens Clara Serena (1611-1623), señalando el parecido entre su modelo y dos representaciones que tradicionalmente se presumieron de la hija del artista (la primera se encuentra en el Museo Metropolitano de Arte, Nueva York, antes en la colección Ch. U. Bay, Nueva York: véase Lidtke 1984, pp. 231-233, como "una copia al estilo de Rubens, posiblemente del siglo XVII"; la segunda se halla en el Musée Diocesain, Lieja).

La inscripción del dibujo del Albertina no puede desmentir esto, ya que, por un lado, fue obra de una caligrafía anónima en una fecha desconocida y, en consecuencia, no constituye evidencia documentada; mientras que, por otro lado, a la hija de Rubens podrían haberle concedido el honor, incluso de pequeña (Held, 1959). Esto se comprueba de manera indirecta por el hecho de que Rubens (y su taller) retrató en repetidas ocasiones el mismo rostro.

Clara Serena nació el 21 de marzo de 1611 (P. Genard, Pedro Pablo Rubens, Amberes, 1877, p. 414) y falleció en octubre de 1623, a los doce años y medio de edad (véase la carta de Rubens a Peiresc del 25 de octubre de 1623 y la carta de Peiresc del 11-12 de febrero de 1624: *CDR* 1887-1909, III). El modelo en el dibujo de Viena, por consiguiente, aún es una niña; una muchachita algo enfermiza, con hombros estrechos y cabeza grande. El dibujo se copió del natural, acaso durante la última enfermedad de la niña antes de su muerte. No puede descartarse que el artista haya producido también un estudio pintado, parecido al dibujo de Viena, pero que no se conserva (Held, 1959).

La obra del Ermitage parece ser un retrato póstumo algo idealizado. En él, Clara Serena se ve mayor. Las proporciones de su figura son más presentables y el óvalo de su rostro más regular, pero tiene la misma expresión triste y contemplativa y la misma débil sonrisa; la misma postura, casi el mismo vestido y los mismos detalles distintivos que en el dibujo: la cadena en el cuello, el pendiente y su peinado con un mechón suelto sobre la sien. La composición, un tanto arcaica con el retrato de medio cuerpo en un marco cerrado y poco frecuente en las últimas obras de Rubens, puede deberse a la subordinación del retrato póstumo al último boceto del natural. Estas circunstancias inusuales dieron como resultado el carácter lírico íntimo de este retrato, único en la obra del maestro.

La profunda perspicacia psicológica, magnífica factura y manejo característico (véase las características materiales más arriba) observados en este retrato, no dejan que quepa duda de la autoría de Rubens.

Si uno admite que los retratos en San Petersburgo, Viena, Nueva York y Lieja realmente representan a Clara Serena, entonces la fecha *ante quem*, al menos para el dibujo del Albertina, Viena, que es la fuente de todas las versiones pintadas, es 1623, es decir, el año de la muerte de la niña. La pintura del Ermitage podría haber sido producida un poco después, entre 1623 y 1625. Esto se evidencia en sus rasgos estilísticos, tales como el nítido color cálido y las pinceladas ligeras y límpidas.

Procedencia: en el inventario póstumo de la propiedad de Jan Brant, suegro de Rubens, se escribió lo siguiente en 1639: Twee stuckens schilderije respective, op panneel, olieverve, in lijste, d'een van Jan Brant, des afflijvigens soontken was, ende d'ander van Clara Serena Rubens, dochterken was des voors. Hr Rubens ("Dos pinturas, óleo sobre tabla, encuadradas, una de Jan Brant, el pequeño hijo del difunto, y la otra de Clara Serena Rubens, hija pequeña del antes mencionado Sr. Rubens": véase Denucé, 1932, p. 54). La entrada podría haberse referido ya sea al presente retrato del Ermitage o a su variante.

Adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.

Obras preliminares: dibujo de Rubens en el Albertina, Viena, núm. 8.259; tiza negra y sanguina sobre tinta, realzado con blanco, 35 x 28,2 cm; inscrito en la parte superior, caligrafía desconocida: Sael doeghter van de Infante tot Brussel; en la parte inferior, con una caligrafía distinta, presente en un gran grupo de dibujos del Albertina: P. P. Rubens (se ha sugerido que esta inscripción fue realizada cuando se elaboró un inventario póstumo de los bienes de Rubens o cuando sus dibujos se estaban preparando para el remate de 1657).

Páginas siguientes, de izquierda a derecha:
Rubens. *Dama de honor de la infanta Isabel en Bruselas*. Dibujo. Albertina, Viena.

Rubens. *Cabeza de niño*. Boceto. Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz.

Rubens. *Retrato de Isabella Brant*. Dibujo. Museo Británico, Londres.

Taller de Rubens. *Retrato de Clara Serena*. Dibujo. Museo Metropolitano de Arte, Nueva York.

26. La visión de San Ildefonso

1630-1631.
Óleo sobre lienzo. 52 x 83 cm.
Transferido a partir de madera antes de ingresar al Ermitage.
Ampliado aproximadamente 9 cm en la izquierda antes de ser transferido sobre el lienzo. A juzgar por la textura de la base que reveló la radiografía, la estructura de la madera en la pieza añadida se diferenciaba considerablemente de la estructura de la tabla original. En algunas partes la pintura de la pieza añadida invade la parte principal (en el manto del Archiduque y en la túnica de San Alberto). Las franjas semicirculares de blanco sobre la cortina son todo lo que muestra la radiografía de la añadidura.
En 1765, Lalive de Jully (consultar Castan 1885) hizo el siguiente comentario: "Me inclino a creer que este boceto ha sufrido algunos daños y ha sido corregido en varias partes".
Lamentablemente, las medidas que proporciona parecen ser aproximadas (1 x 2 pies: 30 x 60 cm) y no pueden servir como base para sacar una conclusión en cuanto a la fecha en que se amplió la pintura.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 520.

La presente pintura es un boceto para el tríptico de San Ildefonso (Museo Kunsthistorisches, Viena) que le encargó la infanta Isabel a Rubens para el altar de la fraternidad de San Ildefonso en la iglesia real de San Jacobo en Caudenberg, Bruselas (para obtener más detalles véase Rooses 1905, pp. 535-537; M. de Maeyer, *Albrecht en Isabella en de Schilderkunst*, Bruselas, 1955, pp. 126-127). El altar se erigió para conmemorar al archiduque Alberto (fallecido en 1621), quien había fundado la Hermandad en Lisboa en 1588 (en la época de su gobierno en Portugal). En 1603, la sede de la fraternidad se trasladó a los Países Bajos.

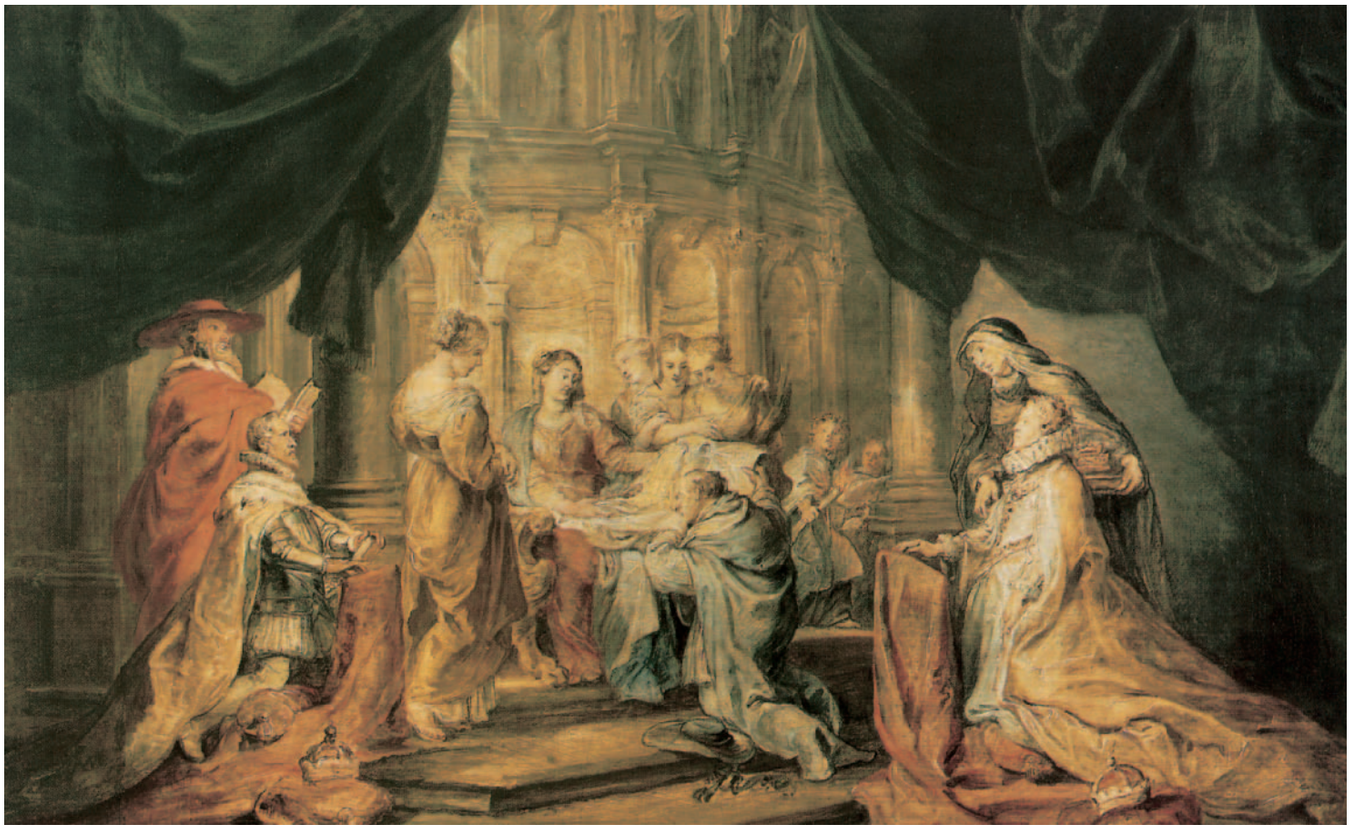
Cuenta la leyenda que San Ildefonso (606-667, arzobispo de Toledo en 657) tuvo una visión de la Virgen cuando llegó a su iglesia, acompañado por el deán y algunos legos en la víspera del festival de la Asunción; la Virgen estaba rodeada de santas y ángeles servidores. Los legos se escabulleron espantados y la Virgen confirió a Ildefonso una vestidura suntuosa como recompensa por su defensa ferviente del dogma de la Inmaculada Concepción (para obtener más detalles véase Réau, 1955-1959, III, pp. 676-678; Künstle, 1926, p. 329; J. Coulson, *Los Santos. Breve diccionario biográfico*. Londres, 1955, p. 232).

Según Rooses (1886-1892, II), la Virgen está rodeada por Santa Rosalia, Santa Agnes, Santa Catalina y Santa Bárbara. En 1940, Knipping (B. Knipping, *De Iconographie van de Contra-Reformatie in de Nederlanden*, tomo I, Hilversum, 1940, pp. 203 y 204) observó que la identificación era hipotética, pues en la pintura no aparecían atributos de las santas. Las secciones derecha e izquierda contienen representaciones de los donantes arrodillados en plegaria: la infanta Isabel con Santa Isabel de Hungría (no Santa Clara, como supuso Rooses en 1886-1892, II) y el archiduque Alberto con San Alberto de Lieja en vestimentas de cardenal. El presente boceto al óleo es una versión independiente del retablo albergado en el museo de Viena. Las diferencias entre los dos son principalmente estilísticas y sólo en cierta grado iconográficas. Las figuras de los legos espantados no aparecen en el retablo de Viena, pero hay ángeles, que ciertamente se obviaron en el boceto (véanse las características materiales). San Alberto aparece en la pintura de Viena luciendo un sombrero negro y un manto violeta, como símbolo de luto, ya que el altar fue encargado por la viuda para conmemorar a su difunto esposo (Künstle 1926, p. 44). En lugar de dos coronas doradas sobre el libro que lleva en la mano, Santa Isabel en la pintura de Viena tiene tres diademas: de laureles, de rosas y de oro (Künstle, 1926, p. 44). La Infanta sostiene un rosario.

La principal diferencia del boceto con el retablo radica en que el último es un tríptico verdadero, es decir, un objeto plegable compuesto por un panel central y dos alas abisagradas, cada una en un marco propio. El boceto muestra el tríptico desdoblado, visto como una composición única no dividida en el panel central y los laterales. Rubens ya había recurrido a esto en su obra anterior.

A finales del siglo XVII, los altares polípticos ya habían pasado de moda en Europa y sólo en los Países Bajos se cultivaba esta antigua tradición (para obtener más detalles véase C. Eisler, "Rubens' Usos del pasado del norte...", *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967, pp. 43-78). Rubens produjo un considerable número de trípticos para altares y tumbas, sobre todo en los años inmediatamente posteriores a su regreso de Italia. En una de sus primeras obras maestras, el tríptico *La elevación de la cruz* (1610-1611, catedral de Amberes), el artista había intentado contrarrestar la falta de unidad en obras compuestas de este tipo incorporando las pinturas de los paneles laterales dentro del diseño general del panel central, aunque las partes laterales permanecieran separadas de la central por el marco. El boceto del Ermitage, elaborado entre 1630 y 1631 (el altar se consagró en 1632, véase Rooses, 1905), refleja los novedosos gustos de Rubens, propios de su último período. Siguiendo detenidamente el texto de la leyenda de la visión de Ildefonso, el artista procuró captar las relaciones espaciales, los efectos de luz y aire, y la profusión de color, para crear la escena como si en realidad la hubiese presenciado.

Rubens puso a la Virgen y a los donantes en el mismo contexto eclesiástico. Los donantes y sus santas se separan de la escena del milagro obrado ante sus ojos sólo mediante las columnas; la composición se basa en un punto de vista en primer plano, desde el cual todo se proyecta de manera coherente, en una perspectiva ligeramente oblicua en la profundidad de un cuarto interior (esto fue aun más pronunciado antes de la ampliación, lo cual afectó la composición). Las figuras de los donantes se ubican más cerca del espectador y los cubre un manto de luz celestial que resplandece en la profundidad de la iglesia; a causa del fulgor, las figuras de la Virgen y las santas se ven un poco difusas. Los contornos diagonales de los tres escalones donde está el trono de la Virgen, acentúan la dirección hacia la profundidad, donde corren los legos.



El grupo central es bastante asimétrico: la desolada figura de Rosalía –a la izquierda– se opone a tres doncellas sagradas abrazadas –a la derecha– a la Virgen. El grupo de figuras se ve atenuado por el escenario arquitectónico, en el que predominan las consideraciones espaciales: la diagonal con la elevación donde está sentada la Virgen se yuxtapone a una pared formando un semicírculo. Mientras trabajaba en la composición, el artista enriqueció más la decoración escultural de la pared añadiendo las cariátides, la cornisa y los nichos con estatuas.

El efecto dinámico de la pintura es realzado por su estilo escueto y apenas bosquejado: el manejo es ligero y libre, a excepción de las partes de color más claro o de mayor relieve, que están empastadas y no revelan la base gris amarillenta, visible de otra manera en toda la superficie y en algunos lugares, rompiendo la monotonía con sectores de colores locales.

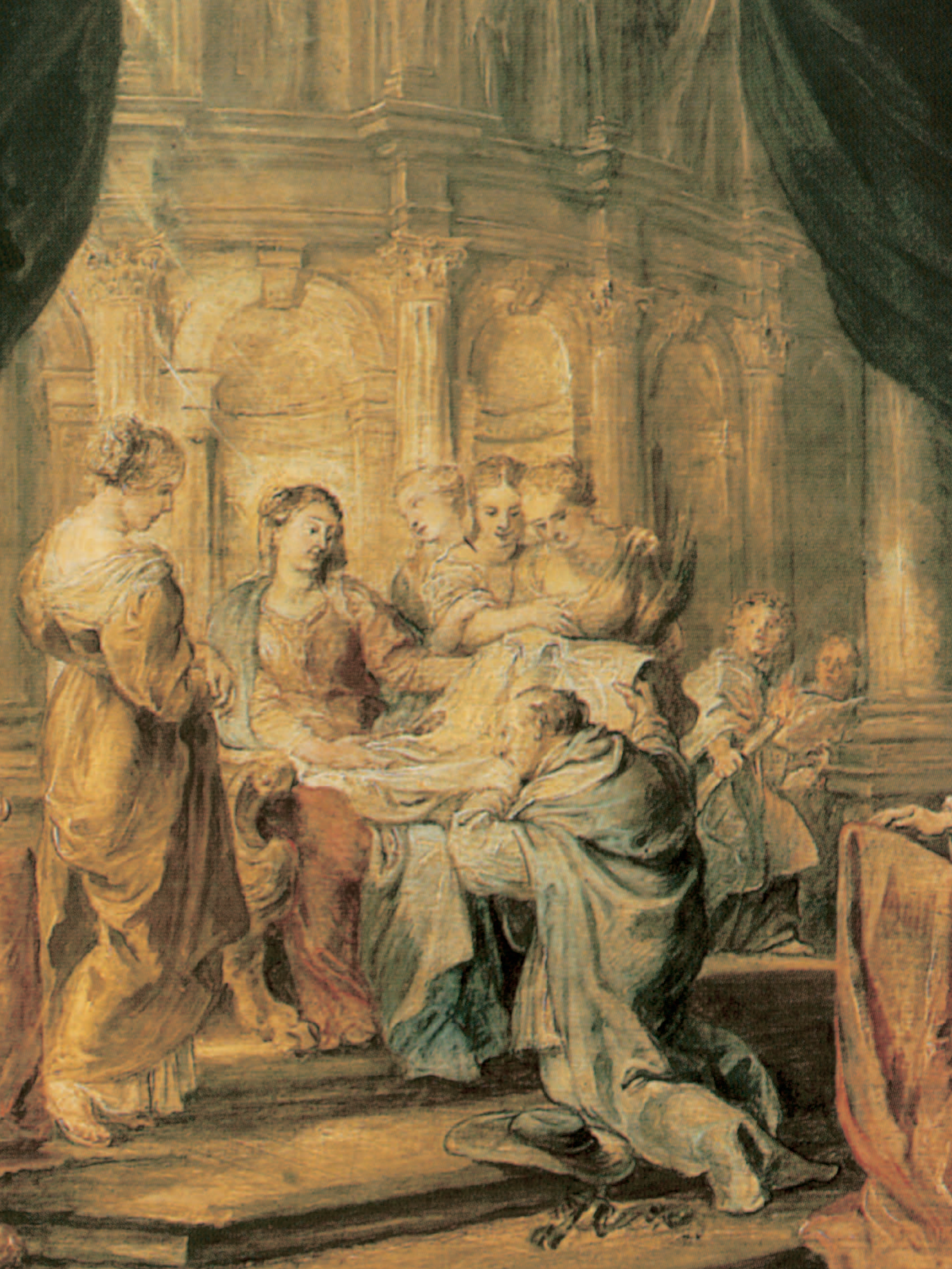
Procedencia: en el siglo XVIII, en la colección del Arzobispo de Colonia, Clemens August von Bayern, quien fue hijo del gobernador-general de los Países Bajos, elector Maximiliano de Baviera. Apareció en el remate de esa colección en Bonn, inaugurada el 14 de mayo de 1764. Posteriormente adquirida por el comerciante francés Boileau-père, en cuyo poder la vio el coleccionista francés Lalive de Jully, quien escribió al conde de Cobenzl, en Bruselas, en mayo de 1765: "Este boceto tiene dos pies de largo y uno de alto. Lo más probable es que sea un boceto de Rubens, la versión original de la excelente pintura en Condenberg. Ambas figuras de los paneles laterales, el archiduque y las infantas, aparecen también en el boceto. Pero la pintura es tan hermosa, que encontré el boceto bastante inferior y me impresionó en un remate en París este invierno, donde se hizo referencia a ella como adquirida en el remate de Bonn de las pinturas del elector bávaro de su colección en Colonia. Me inclino a pensar que este boceto al óleo, si bien es un Rubens original, ha sufrido algunos daños y se lo ha reparado en varias partes. Boileau lo adquirió en el remate de París; su precio fue incluso inferior a 400 libras. Su esposa me informa que pide por él treinta louisdores, que equivale a 725 libras" (Castan 1885). La aseveración de Somov (Cat., 1902) de que la pintura fue adquirida para el Ermitage en el remate de la colección de Boileau-père el 4-9 de marzo de 1782, es errónea, como lo es la especulación de Vlieghe (1973) que la compró Carl de Cobenzl e ingresó en el Ermitage en 1768 (no se registra en el catálogo del manuscrito de la colección de Cobenzl).

Obras preliminares:
Tres dibujos de Rubens para las cabezas de las mujeres en el presente boceto, Albertina, Viena: 1) la cabeza de la Virgen, inv. núm. 457; tiza negra y sanguina, 19,3 x 16,7 cm; 2) la cabeza de una mujer en perfil derecho, para la cabeza de Rosalía, inv. núm. 455; tiza negra y sanguina, 24,5 x 16 cm; 3) la cabeza de una mujer joven en perfil izquierdo, estudio para la cabeza de Agnes, inv. núm. 456; tiza negra, sanguina, pluma y tinta, con toque de blanco, 25,3 x 16,6 cm. Vlieghe (1973) sostiene que a la obra del Ermitage la precedió un dibujo albergado en el Rijksmuseum en Amsterdam (colección Fodor): Infanta Isabel con Santa Isabel de Hungría, inv. núm. 123; tinta negra y pluma, con aguada sobre el dibujo original en tiza negra, 20 x 7,8 cm. Un dibujo del panel izquierdo del tríptico, archiduque Alberto con San Alberto de Lieja se encuentra en el Museo de Arte de Filadelfia (inv. núm. 28-42-4.913; tinta marrón y pluma, con aguada sobre el boceto original en tiza negra, 20,3 x 97 cm: véase J. S. Held, "Algunos dibujos de Rubens, desconocidos o no reconocidos", Dibujos maestros, tomo XII, núm. 3, 1974, pp. 254-256, fig. 30).

Versión final: retablo de San Ildefonso, 1630-1632, Museo Kunsthistorisches, Viena, óleo sobre madera, pieza central 350 x 236 cm, paneles laterales 352 x 109 cm cada uno (panel central grabado por I. Witdoeck en 1638); los paneles laterales rezan: *La Sagrada Familia bajo un manzano* (actualmente separados del altar y combinados para formar una composición individual).

Arriba: Rubens. *La visión de San Ildefonso*. Tríptico.
Museo Kunsthistorisches, Viena.

Página opuesta: Rubens. *La visión de San Ildefonso* (detalle).
El Ermitage, San Petersburgo.



27. La Última Cena

1631-1632.
Óleo sobre madera de roble. 45,8 x 41 cm.
Encuadrada. La capa de pintura es sumamente dispareja. La parte central (las partes superiores de las figuras) está pintada más meticulosamente. En algunas partes la base de color claro quedó al descubierto revelando un dibujo en tiza negra o a pincel con pintura marrón. El mismo color prevalece en toda la pintura. Sólo las vestimentas de algunos personajes contienen toques de colores pálidos; las más notables son las vestiduras rojas rosadas de Cristo y la capa amarilla ocre de Judas.
Museo de Bellas Artes Pushkin, Moscú. Inv. núm. 653.

Jesús aparece bendiciendo el pan y el vino para la Eucaristía (San Mateo 26: 26-28; San Marcos 14: 22-25), pero la agitación de los apóstoles y la figura ominosa de Judas en primer plano evocan el episodio anterior de los evangelios, Jesús prediciendo la traición de Judas (San Mateo 26: 21-25; San Marcos 14: 18-21). La presente pintura es un boceto preliminar para un cuadro grande que encargó Catharina Lescuyer en 1630-1631 en memoria de su padre Pauwels Lescuyer para el altar de la capilla del Santo Sacramento en la iglesia de San Rombout en Mechlin, donde se colocó en 1632.

Llevada a París durante las Guerras Napoleónicas, la pintura más tarde fue trasladada a Italia y actualmente se encuentra en la Pinacotheca di Brera, Milán. El Musée des Beaux-Arts en Dijon cuenta con dos pinturas pequeñas que forman una predela para el panel de Brera: *Entrada de Jesús en Jerusalén y Jesús lavando los pies de los apóstoles.*

El boceto de Moscú coincide con el panel de Brera. El formato, casi cuadrado del boceto, se hizo más vertical en la versión final; las figuras son más esbeltas.

El gran retablo, acabado en extremo, no se cataloga entre las obras maestras de Rubens, dado que es en gran parte producto de sus asistentes, que ejecutaron diligente y competentemente su diseño. El boceto de Moscú, al contrario, le permite al espectador observar el transcurso del pensamiento creativo del artista, lo cual se ve reflejado en las numerosas modificaciones del concepto original.

La mayoría de los cambios atañen a detalles, como las manos de los personajes, los pliegues de las vestimentas, etc. En la parte inferior de la pintura (las piernas y los pies) son abundantes en particular.

Algunas de las modificaciones no se incorporaron en la versión final, pero se incluyeron en la grisalla a pequeña escala, realizada como modelo para ser grabada. Cada una de las tres (el panel del retablo, el presente boceto y el modelo en grisalla) son, en cierta medida, distintas entre sí.

En el retablo de 1631-1632 el maestro regresó al tipo tradicional de composición simétrica, con Jesús en el centro mirando al espectador, y es manifiesto el significado de la escena. El diseño evoca la pintura en la catedral de Amberes de Otto van Veen, el maestro de Rubens. Al mismo tiempo, la comparación con la pintura de Otto van Veen muestra cuán lleno de vitalidad y dramatismo está el arte de Rubens y cuán vigorosos y fuertes, tanto física como espiritualmente, son sus personajes. En el boceto de Moscú estas características del arte de Rubens son en especial patentes.

La agitación de los apóstoles se relaciona evidentemente no sólo con el Santo Sacramento, sino también con la predicción de la traición de Judas que acaban de escuchar. En la composición de Rubens se combinan los dos episodios principales de la Última Cena del Señor (J. Müller-Hofstede, "Rubens' Grisaille Für den Abendmahlstich des Boetius A. Bolswert", *Panteón*, 1970). En lugar de la solemnidad tradicional requerida en una representación de la Eucaristía, la nota dominante aquí es dada por la tensión de las emociones humanas.

El tema de la salvación espiritual y el triunfo del bien repercute con el de la confrontación entre el bien y el mal. En este contexto es muy importante el contraste entre las dos figuras en primer plano: Judas, abatido, apartando la mirada de Cristo, es enfrentado por el joven cuya espalda está vuelta hacia el espectador. Como fiel discípulo, está absorto en lo que dice Cristo.

El boceto data de aproximadamente 1631, cuando le encargaron el retablo a Rubens (Rooses, 1886-1892, II; Puyvelde, 1939; Held, 1980), a pesar de los intentos de atribuirlo a una fecha anterior, hacia 1620 (Oldenbourg, 1921; S. Rosenthal, "Zwei unbekannte Rubens-Skizzen", *Der Kunst-wanderer*, tomo X, 1928-1929).

Procedencia: adquirida en 1768 para el Ermitage, de la colección Cobenzl, en Bruselas. Trasladada en 1924 del Ermitage al Museo Pushkin de Bellas Artes, en Moscú. Apareció en el remate de Lepke, Berlín, el 4-5 de junio de 1929, pero no se vendió y regresó a Moscú.

Versión final: *La Ültima Cena*, 1631-1632; Brera, Milán, inv. núm. 679; óleo sobre madera, 304 x 206 cm. Además del presente boceto de Moscú, el artista utilizó un estudio del natural, *Cabeza de apóstol*, óleo sobre lienzo, 45 x 32 cm, colección privada, Londres; Müller-Hofstede, 1968, p. 245, ilustr. 176. También existe una versión en grisalla de Rubens del retablo de Milán (*La Ültima Cena*, ca. 1632; óleo sobre madera, 61,8 x 48,5 cm) en la colección del doctor Peter Mertens en Estoril, Portugal. La grisalla, que incorpora algunos detalles del presente boceto no incluidos en la versión final, se produjo como modelo para ser grabada por Boëtius A. Bolswert (hacia 1580-1633) (V.-S. 1873, p. 37, núm. 220). Para obtener más información sobre la grisalla, véase Müller-Hofstede, 1970; Held, 1980, pp. 468-469, cat. núm. 341, ilustr. 335. Para saber sobre otros grabados al estilo del retablo de Milán, véase V.-S. 1873, p. 37, núms. 221-226.

Bocetos para la decoración del techo de la Sala Real de Banquetes en Whitehall, Londres.

La Sala de Banquetes de Londres, diseñada por el arquitecto Iñigo Jones, se construyó entre 1619 y 1622. Este edificio, erigido al estilo clásico denominado paladiano, en ese entonces nuevo en Inglaterra, fue concebido para ceremonias, festividades y dramatizaciones teatrales de la Corte. Según parece, en 1621 ya se consideraba encargarle a Rubens la decoración del techo. En relación con este encargo, Rubens respondió a William Trumbull, el agente inglés en Bruselas, en la carta del 13 de septiembre de 1621, describiendo su propio estilo decorativo monumental de la siguiente manera: "En cuanto al salón en el Nuevo Palacio, confieso que por instinto natural estoy mejor capacitado para ejecutar obras muy grandes que pequeñas curiosidades. Cada uno según sus facultades; tal es mi talento, que ninguna talla, no importa cuán vasta en tamaño o variada en tema, ha sobrepasado alguna vez mi coraje" (*CDR* 1887-1909, III; *Maestros del arte sobre el arte*, tomo III. Moscú, 1971, p. 194).

Sin embargo, aunque en esa época todo el tema se limitaba a conversaciones, Per Palme observó en 1956 que Rubens debía de haber comenzado a trabajar en el proyecto de la Sala de Banquetes ya en la década de 1620, y fue entonces cuando se concibió la escena para el óvalo central, *La ascensión de Psique al Olimpo* (su boceto se encuentra en el Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlunge, Vaduz). En realidad, el encargo se recibió de Carlos I (1600-1649), el hijo de Jacobo I Stuart, en el invierno de 1629-1630, precisamente cuando el artista se encontraba en una misión diplomática en Londres negociando una tratado de paz entre España y Gran Bretaña. El programa de la decoración del techo consistía en glorificar las actividades de Jacobo I para unificar el país y traerle paz y prosperidad (para obtener más detalles, véase Per Palme, 1956).

Después de regresar a Amberes en agosto de 1630, Rubens comenzó a trabajar en la bóveda, y la finalizó a comienzos de 1634. Todos los lienzos estaban listos para el envío el 11 de agosto de 1634 (de acuerdo con las cartas de Balthasar Gerbier a Carlos I y Tobias Matthew; *CDR* 1887-1909, III). Sin embargo, no fueron enviados sino entre julio y diciembre de 1635 y se instalaron sin la participación de Rubens.

Éste es el único ciclo decorativo de Rubens que ha permanecido intacto en su posición original (la Sala de Banquetes actualmente está ocupada por el Museo del Servicio Unido Real). La bóveda se restauró en 1951. En 1974, las pinturas de Rubens se ordenaron conforme al plano que ofreció Held (para obtener más detalles acerca del orden de los lienzos después de la restauración y la idea original de Rubens sobre su disposición, véase Held, 1970, 1982).

El salón para el cual se realizaron las pinturas, tiene dos niveles, con columnas jónicas en la parte inferior, y corintias en la superior, de manera que el techo descansa sobre el entablamento. La decoración pintada consistía en nueve composiciones separadas en marcos dorados tallados y presenta similitud con el estilo de las bóvedas venecianas, como las de Tiziano y Veronese, que Rubens ya había utilizado en 1620 para la decoración de la iglesia jesuita de Amberes. La comparación con los techos que pintaron los contemporáneos italianos de Rubens, tales como Lanfranco, Sacchi y en particular Cortona (el techo en el Palacio Barberini, comenzó en 1633), en cuyas obras altamente ilusionistas toda la bóveda parecía abrirse al cielo, podría hacer quedar al techo de la Sala de Banquetes como algo arcaico. El artista, sin embargo, ofreció una nueva interpretación del antiguo tema: los medallones son abordados no como pinturas independientes sino como luces que se abren hacia un "tercer nivel" ideal del mismísimo salón donde se encuentra el espectador (Evers, 1942, p. 260). En el centro del ciclo hay un óvalo grande con la pintura *La apoteosis de Jacobo I* (véase núm. 29). Colindan con ella dos piezas rectangulares colocadas a lo largo del eje longitudinal del salón: *La unión de las dos coronas* (véase núm. 28) y *El gobierno sabio de Jacobo I* (su boceto se encuentra en la Akademie der bildende Künste, Viena) en el fondo (otro boceto, de la parte izquierda, se encuentra en la colección de Paul Mellon, Centro de Arte Británico de Yale, New Haven, Estados Unidos; un boceto del lado derecho de la composición en el Museo de Bellas Artes en Bruselas). A los costados del óvalo central hay dos tablas largas similares a un friso que representan las procesiones triunfales de los cupidos, mientras que los rectángulos son flanqueados por óvalos más pequeños con alegorías de las virtudes del Rey que prevalecen sobre el vicio (sus respectivos bocetos al óleo se encuentran en el Museo Koninklijik voor Schone Kunsten, Amberes; la colección del conde Seilern, Londres; la colección de Frau Dra. Anni BodmerAbegg, Zurich; el Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam). El boceto original del techo completo se encuentra en la colección Brand, Glynde Place, Sussex, Inglaterra (véase núm. 29). Entre las obras que hoy se conocen para las pinturas del techo de la Sala de Banquetes, actualmente en el Ermitage, se conservan dos bocetos que realizó el mismo Rubens (núm. 13) y dos copias de los *modelli*, quizá perdidos, que fueron versiones finales de las composiciones *El reinado pacífico de Jacobo I* (inv. núm. 2579) y *La unión de Gran Bretaña* (inv. núm. 2576). Simon Gribelin (1661-1733) realizó un grabado en madera (en tres bloques) de todo el techo en 1720 (V.-S. 1873, núm. 60).

Página opuesta: Rubens (con sus alumnos).
Pintura del techo de la Sala Real de Banquetes
en Whitehall, Londres
(antes de la reconstrucción en 1974).

28. La unión de las dos coronas

Ca. 1630.
Óleo sobre madera de roble. 64 x 49 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 513.

El presente es un boceto al óleo para la decoración del panel del techo más cercano a la entrada de la Sala de Banquetes en Whitehall.

Los títulos originales, *Jacobo I nombra a Carlos rey de Escocia* (Somov, 1902) o *Jacobo I cede la soberanía de Escocia al príncipe Carlos* (Catálogo del Ermitage, 1958), deberían cambiarse por *La unión de las dos coronas*. En 1970, Held denominó la composición *La unión de los reinos*, y más tarde (Held, 1980) la cambió por *El rey Jacobo I nombra al príncipe Carlos como heredero de los Reinos Unidos de Inglaterra y Escocia*.

Este tema fue uno de los principales en el programa de la decoración del techo (la idea de la promoción de la paz se abordó en la otra pieza rectangular). En 1603, luego de la muerte de la reina Isabel, quien no dejó descendencia, la sucedió en el trono Jacobo VI de Escocia, hijo de María Estuardo, que heredó la corona inglesa como Jacobo I, lo cual significó un cese pacífico de los interminables feudos entre los dos reinos vecinos. La unión resultante de Inglaterra y Escocia se consideró el desierto personal de Jacobo I.

Jacobo I aparece sentado en el trono con todos sus emblemas reales, cuyo dorso está decorado con un esfinge tallada (los contemporáneos del Rey lo apodaban "la esfinge del norte"; véase Burchard, 1950, p. 25 y 26); con un toque de su cetro dota de poder sobre toda la isla al infante Carlos. Escocia e Inglaterra, asistidos por Bretaña (personificada como Minerva para simbolizar el gobierno sabio), ponen sobre la cabeza de Carlos una corona doble. Volando sobre él, dos cupidos llevan el emblema del Reino Unido (o de Gales; véase Smith, 1830-1842, II, pp. 232 y 233, núm. 814), mientras un tercero prende fuego a las armas, que ya no son necesarias. La escena se dispone en una rotonda bajo una bóveda que parece pertenecer al salón donde se encuentra el espectador.

En cuanto a la composición, ésta es totalmente análoga a la pintura del techo *Ester ante Ahasuerus* que produjo Rubens para la iglesia jesuita en Amberes, la que, a su vez, se basó en la bóveda veronesa del mismo tema de la iglesia de San Sebastiano en Venecia. Incluso la figura del guardia al pie del trono reaparece en la bóveda de Amberes y en *La unión de las dos coronas*; sin embargo, en ésta, como señaló Burchard en 1950 y Burchard & d'Hulst en 1963, el guardia fue retocado conforme al dibujo de Rubens *Guerrero* (Louvre, París), bosquejado a partir de la bóveda de la catedral de Parma de Correggio.

Es probable que Rubens en un principio pensara presentar el acontecimiento como si transcurriera sin la participación del Rey o que quisiera dividir la escena en dos episodios. Esta etapa de la evolución del tema se refleja en el boceto preliminar del Museo Boymans-van Beuningen (Rotterdam), en el cual la composición se limita al grupo en torno al príncipe Carlos, formando un óvalo cerrado; sólo la cabeza de Bretaña aparece en perfil derecho. En lugar de los cupidos con el emblema estatal hay genios con una corona de laureles; uno de ellos también mira hacia la derecha.

Mientras Rubens procedía a hacer la composición más compleja o a combinar los dos episodios en una escena, produjo dos bocetos más. El primero también se reduce al grupo en torno al príncipe Carlos, pero está diseñado en forma piramidal y es muy similar a la pieza del Ermitage. Probablemente este boceto fue el siguiente paso en la obra preliminar hacia el *modello* del Ermitage.

El segundo boceto, que en la actualidad está en la Galería de Arte de Birmingham en la colección de R. H. Davis, es preliminar al lado derecho de la composición más avanzada y también debe de haber precedido al *modello*, ya que sólo posee las figuras del Rey y el guardia y no contiene ningún detalle apreciado en el *modello*.

Procedencia: adquirida en 1772 para el Ermitage, de la colección Crozat, en París.

Obras preliminares: 1) Boceto de Rubens, *Inglaterra y Escocia coronando al príncipe Carlos*, Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam; óleo sobre madera, 64 x 49 cm. 2) Boceto de Rubens *Inglaterra y Escocia coronando al príncipe Carlos*, Instituto de Arte de Minneapolis, Estados Unidos; óleo sobre lienzo, 84,1 x 70,7 cm. 3) Boceto de Rubens *Jacobo I entronizado*, Galería de Arte de Birmingham (colección de R. H. Davis); óleo sobre madera, 65,5 x 48,3 cm. 4) Dibujo de Rubens *Guerrero*, Louvre, París, núm. 20.255; sanguina, con toques de óleo rojo y blanco, 38,2 x 14,1 cm. Rubens esbozó el dibujo a partir de la bóveda que pintó Correggio en la catedral de Parma, donde la figura está en extremo dañada; originalmente realizada en Italia, pero remodelada hacia 1630. En la presente composición debe haberse empleado una contraprueba no existente (Burchard & d'Hulst, 1963, núm. 165; Lugt., 1949, núm. 1.106). 5) Boceto de Rubens *Mercurio y una mujer*, Museo de Bellas Artes, Boston; óleo sobre madera, 63,5 x 52,5 cm (véase Held, 1980, cat. núm. 139, pp. 208 y 209, ilustr. 145).

Versión final: *La unión de las dos coronas*, es una de nueve pinturas que decoran el techo de la Sala de Banquetes en Whitehall, Londres.

Páginas siguientes, de izquierda a derecha:
Rubens. *Jacobo I entronizado*. Boceto.
Galería de Arte de la Ciudad, Birmingham.

Rubens. *Guerrero*. Dibujo.
Louvre, París.

Rubens. *Inglaterra y Escocia coronando al príncipe Carlos*. Boceto.
Museo Boymans-van Beuningen, Rotterdam.

Rubens. *Inglaterra y Escocia coronando al príncipe Carlos*. Boceto.
Instituto de Arte de Minneapolis, EE.UU.

29. La apoteosis de Jacobo I

Ca. 1630.
Óleo sobre lienzo. 89,7 x 55,3 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 507.

Esta pintura es un boceto para el medallón central del techo de la Sala de Banquetes, en el que Jacobo I, con un cetro en la mano, está sentado en el globo que lleva un águila con un rayo en sus garras. A su izquierda, la Justicia aparece con una balanza y una espada, mientras que a su derecha se encuentra la Religión ante un altar y la Fe con un libro. La Victoria alada, con un caduceo, y Minerva, con una espada y un escudo, le otorgan al Rey una corona de laureles; los raudos cupidos llevan también una corona y el orbe, así como otros la palma y la rama de olivo, que anuncian la gloria. La escena, que parece abrirse a través de una luz en la bóveda, está inspirada en las apoteosis clásicas de Alejandro Magno o los emperadores romanos.

A excepción de su forma rectangular, el presente boceto del Ermitage apenas difiere de la versión final, donde la Justicia tiene un rayo bifurcado en lugar de una espada en zigzag y Minerva está armada sólo con una espada. Las figuras del boceto están dispuestas de manera dispersa y con acentuados escorzos, sobre todo Jacobo. La diferencia con el boceto de la composición original (colección de la señora H. Brand, Glynde Place, Inglaterra), donde hay seis ángulos en lugar de diez, es mayor.

El presente boceto es, según parece, el *modello* que Van der Doort describió en el catálogo de la Galería de Carlos I (véase Millar, 1960), puesto que el medio y las dimensiones provistas en el catálogo coinciden con las del Ermitage.

Procedencia: en 1639, el boceto formó parte de la Galería de Carlos I (Millar, 1960), y más tarde de la colección del artista Godfrey Kneller 1646-1723), quien, según Horace Walpole, lo estudió a fondo, como lo demuestra su boceto para la pintura que muestra al rey Guillermo en su sala (Aedes Walpoliance, 1752). Entre 1722 y 1732 ya se encontraba en la colección Walpole (véase el catálogo manuscrito de la colección Cholmondely en Houghton Hall). Adquirida en 1779 para el Ermitage, de la colección Walpole en Houghton Hall, Inglaterra.

Obras preliminares: 1) Boceto original de Rubens de la composición (para siete de nueve pinturas: el óvalo central y los paneles y óvalos laterales), colección de la señora H. Brand, Glynde Place, Sussex, Inglaterra; óleo sobre madera, 95 x 63 cm. L. Vorsterman Jr. talló el óvalo central según la hipótesis de Millar (1956), el boceto de la composición se pintó en Amberes, antes de que Rubens partiera hacia Inglaterra. Pero Held (1970) demostró convincentemente que el boceto había sido producido en Inglaterra cuando Rubens recibió el encargo. 2) Boceto de Rubens para las figuras de la Fe y la Victoria (similares al boceto de la colección Brand, Glynde Place, Inglaterra), Louvre, París, núm. 2.126; óleo sobre madera, 41 x 49 cm.

Versión final: *La apoteosis de Jacobo I*, una de nueve pinturas que decoran el techo de la Sala de Banquetes, Whitehall, Londres.

Rubens. *La apoteosis de Jacobo I*. Boceto para la pintura del techo de la Sala de banquetes en Whitehall, Londres.
Colección de la Sra. H. Brand, Inglaterra

30. Paisaje con un arco iris

1632-1635.
Óleo sobre lienzo. 86 x 130 cm.
Transferido a partir de madera por A. Sidorov en 1869.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 482.

El idilio pastoril en primer plano probablemente se concibió como equivalente rústico a los idilios de moda en *El jardín del amor* (1632-1635, Prado, Madrid; colección Rothschild, Waddesdon Manor, Aylesbury, Inglaterra) y en el *Paisaje con una fiesta en el parque de Steen* (1635-1640, Museo Kunsthistorisches, Viena).

A diferencia de la presente pintura del Ermitage, en *El jardín del amor* predomina un grupo de figuras, no el paisaje. Pero sin duda hay una analogía entre las dos parejas de amantes en la pintura del Ermitage y las parejas a la izquierda en *El jardín del amor*.

Nunca se ha cuestionado la autoría de Rubens, aunque en 1965 Puyvelde, sin fundamento alguno, describió la presente obra como una réplica de una pintura del Louvre, mientras que la calidad de esa en realidad es inferior (ver más abajo).

En 1931, Kieser indicó algunos posibles prototipos de esta composición en la obra de Tiziano: los motivos arquitectónicos en el fondo se encuentran en un grabado de un maestro desconocido (posiblemente un holandés del siglo XVII) basado en un dibujo realizado por Tiziano o sus seguidores (Kieser, 1931, p. 281, ilustr. 1), y la composición del primer plano es similar a la de un paisaje de Tiziano, conocido a partir del grabado de Lefebvre de 1642 (según Kieser, Rubens podía ver ya sea el grabado original de Lefebvre o una de sus copias).

Este parecido, sin embargo, atañe sólo a la disposición de las figuras sentadas en el centro y la ubicación fuera del escenario de los árboles a un lado. Aunque en el fondo los motivos de Tiziano son bastante evidentes y es probable que Rubens los haya introducido de manera intencional (Glück, 1945), la composición en primer plano más bien refleja un influencia general de "las escenas de Tiziano en el paisaje", que fue típico de la obra de Rubens en la década de 1630 (*La sagrada familia con santos en el paisaje*, Prado, Madrid).

Rubens modificó considerablemente los temas tomados de los venecianos, pues se liberó, por así decirlo, del escenario cerrado propio de la pintura renacentista: las montañas en el fondo de la pintura parecen haber sido separadas, el horizonte se oculta bajo un manto de niebla y el terreno medio está bañado por luz solar.

El esfuerzo del artista por lograr armonía y equilibrio es evidente incluso en el contenido (un motivo pastoril y un arco iris en el cielo), que claramente distingue la presente pieza del dinamismo tenso de los "paisajes heroicos" de la década de 1620 (véase núm. 16) Teñido también de reminiscencias italianas, difiere de los denominados paisajes flamencos de la segunda mitad de la década de 1630. Por consiguiente, la presente obra debería atribuirse a una fecha entre 1632 y 1635.

Rubens. *El jardín del amor*.
Prado, Madrid.

Procedencia: en el siglo XVII, en la colección del duque de Richelieu (Roger de Piles, 1677; Burchard, 1927; Glück 1945). Posteriormente, el elector de Baviera, hijo del emperador Carlos VII, le ofreció la pintura como obsequio al Conde de Brühl (Somov 1902). Adquirida en 1780 para el Ermitage, de la colección de Brühl en Dresde.

Obras preliminares: dibujo *Pastor con una flauta y una pareja sentada (Festín de mercenarios* en el dorso), colección Lugt, París; tiza negra, pluma y tinta, 27 x 35,7 cm; inscrito en caligrafía de Rubens: met een groot slegt landschap (con un gran paisaje llano); véase Dessins flamands du dix-septième siècle. Colección Frits Lugt. Institut Néerlandais. Exposición..., Gand, 1972, p. 121, núm. 85.

Versiones: estudio de Rubens, *Paisaje con un arco iris*, Louvre, París (provisionalmente en el Museo de Valenciennes), de la colección de Luis XIII; óleo sobre lienzo, 122 x 172 cm. Kieser (1931), en comparación con el presente cuadro del Ermitage, observó "menor orden" en la pintura del Louvre, lo cual le hizo pensar que pertenecía a una etapa más antigua en la evolución del concepto. Pero en 1945 Glück describió acertadamente la pintura del Louvre como una réplica posterior de su equivalente del Ermitage.

Grabados: por Schelte A. Bolswert (1581-1659) (V.-S. 1873, núm. 10), con algunas modificaciones; por ejemplo, el arco iris está a la derecha.

Bocetos de las decoraciones estatales para la recepción triunfal, en Amberes, del nuevo gobernador español del sur de los Países Bajos, el cardenal infante Fernando, el 17 de abril de 1635.

La costumbre de la entrada ceremonial (*La Joyeuse entrée*) de los nuevos gobernadores existió en los Países Bajos desde la Edad Media. En el siglo XVII, cuando los Países Bajos pasaron a formar parte del Imperio de Habsburgo, las espléndidas bienvenidas cívicas todavía seguían siendo ocasiones festivas que reflejaban una medida del sentimiento público. Al mismo tiempo, la pompa de estos acontecimientos reflejaba el ambiente en la Corte con su ampulosa lisonja de todo lo que hiciera el gobernador.

En el transcurso del tiempo habían evolucionado determinadas convenciones para decorar la ciudad en tales ocasiones: se adoptó una rutina e itinerario particular para el paso por el pueblo de la procesión, y se habían vuelto tradicionales algunos temas y motivos de decoración. Rubens también seguía estas costumbres, cuando en noviembre de 1634 recibió un encargo de los magistrados de Amberes para diseñar un desfile de bienvenida al sucesor entrante de la archiduquesa Isabel como gobernador: el cardenal infante Fernando, hermano del rey Felipe IV de España.

La decoración de Rubens de Amberes para la entrada triunfal de Fernando, hasta hace muy poco se ha descrito en materiales bibliográficos como un tributo común al gobernante, relacionado lejanamente con los acontecimientos históricos en su trascendencia real, algo característico de las "apoteosis seculares" en la época del absolutismo. Nadie ha puesto en duda que cualquier recordatorio de las necesidades de la ciudad, incluido en el programa del desfile, no era otra cosa que humildes peticiones de súbditos fieles. Algunos expertos incluso creen que debido a la forma que Rubens confirió al llamado dirigido hacia el gobernante por parte de la ciudad, su apremio estaba "algo cubierto" (Rooses, 1886-1892, III) y el sentimiento público estaba "sofocado" por el esplendor y la grandeza del arte de Rubens (Evers 1942). Artísticamente, la diferencia entre las decoraciones para la recepción de 1635 con las de ocasiones anteriores, a menudo se ha reducido a las diferencias estilísticas generales entre el Barroco y el arte del Renacimiento y el manierismo (Roeder-Baumbach & Evers, 1943).

Este punto de vista es inaceptable. Hasta hace poco se ha observado el hecho de que el programa de la recepción de Amberes en 1635 y su aspecto artístico eran inigualables en principio (Varshavskaya, 1967). Fernando llegó a Bruselas el 4 de noviembre de 1634, tras derrotar al ejército sueco en Nördlingen, Alemania (el hecho de su dignidad como cardenal y arzobispo de Toledo no impidió que participara en las hostilidades como Comandante en Jefe de las tropas españolas). El 13 de noviembre de 1634, los magistrados de Amberes le solicitaron a Fernando hacer su entrada triunfal en Amberes. Fernando debía llegar a Amberes a mediados de enero, pero la visita se postergó dos veces: primero hasta el 3 de febrero y después hasta el 17 de abril. Las postergaciones se debían, en parte, al clima extremadamente frío; sin embargo, el motivo principal fue la necesidad de frenar el avance de las tropas de la coalición franco-holandesa, que habían hecho una incursión en el sur de los Países Bajos. Las acciones de Fernando, una vez más, tuvieron éxito. Y aunque las victorias del Cardenal Infante fueron meramente fortuitas y no repercutieron de manera decisiva en el resultado de la Guerra de los Treina Años, el sur de los Países Bajos no resultó afectado por ellas.

Luego de la separación de Holanda, como resultado de la revolución del siglo XVI, cuando el bloqueo del ejército holandés en Amberes le cortó la comunicación marítima al sur de los Países Bajos, el único enlace con el mundo en general, que al menos les proveía alguna posibilidad de conservar su independencia económica, era una ruta del sur hacia el Mediterráneo, a través de Alemania y los Alpes. Pero incluso ésta se hallaba en peligro en la década de 1630: los españoles sufrieron derrota tras derrota y la ruta comercial a través de Europa se volvió cada vez más riesgosa. Por tanto, cuando la victoria de Fernando en Alemania parecía haber hecho retroceder a los suecos, los súbditos holandeses del nuevo gobernador vieron a éste como un verdadero salvador de su país. Después de un comienzo tan espléndido, se depositaron en él grandes esperanzas. Por esta razón, la decoración de los arcos y los pórticos festivos de la ciudad habría de convertirse en una tribuna, por así decirlo, desde la cual el pueblo de Amberes buscaba pasarle cuenta al gobernador de su catastrófica situación: "...para demostrar el actual nivel de empobrecimiento en el país y la ciudad, a fin de que Su Majestad se vea obligado a ayudarlos", como declaró el Gran Consejo en su resolución adoptada el 7 de diciembre (Rooses, 1886-1892, III, p. 293; Martin, 1972, p. 27).

Tan pronto como entró en la ciudad, Fernando vio cómo sus nuevos súbditos depositaron en él grandes esperanzas (núm. 31). El siguiente hito en este trayecto fue el Arco de Felipe, que representaba el "matrimonio feliz" que conectaba los Países Bajos con España, lo que le hacía recordar al nuevo gobernador el importante papel que habían desempeñado los Países Bajos en la historia de la dinastía de Habsburgo. Las figuras de los emperadores pertenecientes a la dinastía, representadas en el pórtico en la Place du Meir (núm. 32), parecían apelar a Fernando para defender la gloria de sus predecesores. *La apoteosis de la infanta Isabel* (núm. 33), el tema del siguiente pórtico, habría de destacar la importancia de su nuevo cargo e

Página opuesta: Theodore van Thulden. Mapa de Amberes. 1653.

instar a Fernando a seguir los preceptos de su predecesor. *El arco de Fernando* (núm. 34), dedicado a la batalla de Nördlingen, hizo patente cuál de las hazañas de Fernando lo hacían merecedor de su elevación a héroe. *El templo de Jano* (núm. 35) esquematizaba la magnitud de la labor de sus futuras actividades. Amberas (la doncella de Amberes) del pórtico *Mercurio abandona Amberes* (núm. 36) apelaba al gobernador a tomar medidas eficaces para el beneficio del país. *El arco de la casa de la moneda* mostraba una imagen de las minas de plata de Perú, que simbolizaban la posible prosperidad. *El arco de Hércules* (núm. 37) estaba dedicado a la gloria reservada para él si Fernando habría de convertirse en el salvador de los Países Bajos.

En el siglo XVI, las decoraciones para las recepciones cívicas por lo general constaban de estructuras arquitectónicas modeladas en tres dimensiones de madera y lienzo, como objetos de utilería, y adornadas con elementos de decoración esculpida o pintada; de lo contrario, se erigían plataformas ricamente decoradas y se representaban en ellas "cuadros vivos". Rubens fue el primero en sustituir los decorados y las representaciones de este tipo por pinturas. Los inmensos arcos del triunfo sobre las calles, a lo largo de las cuales pasaban el gobernador y su cortejo, o los pórticos en las plazas o en los cruces, eran marcos chatos de madera cubiertos con lienzos sobre los que se pintaban imágenes. Las decoraciones en relieve se limitaban a entablados de madera tallada, vigas y columnas con sus pedestales, bases y capiteles. Varios jarrones, candelabros y figuras que remataban las estructuras arquitectónicas eran recortes de planchas de madera pintadas, al igual que algunas figuras y adornos que escoltaban las principales decoraciones pintadas en las fachadas (véanse los documentos de pedidos para la realización de los componentes de madera, Martin, 1972, pp. 228-255). Existían pocas estatuas talladas realmente en piedra (véase más abajo).

La resolución del Gran Consejo podría haber desempeñado un importante papel al respecto, al establecer: "Debido al empobrecimiento general de la comunidad, sería deseable disminuir el gasto, generalmente contraído en el pasado, para tales recepciones, y compensar este déficit mediante la belleza e inventiva de diseño y disposición general" (Rooses, 1905, p. 559; Martin, 1972, p. 27).

Estas estructuras provisionales con sus contornos extravagantes y dinámicos y las ficticias decoraciones pintadas se mezclaban con el paisaje de la ciudad, y su efecto era tanto más convincente, porque las pinturas ilusorias reproducían distintos aspectos de la realidad. Donde se deseaba expresar apelaciones directas hacia el gobernador en su paso por la ciudad, todas las fronteras que separaban la pintura de la realidad parecían desaparecer, puesto que los espectadores –los invitados de honor y los ciudadanos de Amberes que lo vitoreaban– se encontraban siendo partícipes de la escena que tenía lugar en el espacio ficticio de la pintura, ya que el emotivo punto central de lo que estaba sucediendo se había diseñado para desbordar los confines del lienzo, en la mente del espectador (véanse núm.

35 y sobre todo núm. 36). Al mismo tiempo, las escenas en las que el mismo Fernando era el personaje principal y que retrataban lo que había logrado o iba a lograr, se presentaban ya fuera como pinturas enmarcadas colgadas de paredes o como tapices que vestían arcadas, de ese modo distanciándolas del pasado o del futuro (véase núms. 31, 34 y 37). Sólo se tallaban en piedra las estatuas de los ancestros del nuevo gobernador, emperadores de la Casa de Habsburgo, expresando de este modo la idea de la inmutabilidad de los monumentos a héroes que permanecen en la eternidad (véase núm. 32).

El programa para la decoración de la ciudad fue elaborado por Rubens en colaboración con dos eminentes figuras públicas de Amberes, ambas conocidas por sus objetivos humanistas: Nicolaes Rockox, ex alcalde, mecenas y coleccionista erudito, y Caspar Gevaerts, secretario de la Magistratura, un hombre de letras y una eminencia en escritores clásicos. Rubens recibió el pago de 5.000 florines para diseñar las nueve estructuras principales, pintar dos grandes cuadros y dar los últimos toques a las otras pinturas realizadas a gran escala según los bocetos pintados por varios artistas de Amberes (véanse núms. 31-37).

No se conserva ninguna de estas estructuras provisionales. Las pinturas que las decoraban se entregaron al gobernador de acuerdo con la resolución del Consejo de Amberes del 29 de abril de 1636, y la mayoría de ellas se perdió en el incendio del palacio de Bruselas en 1731. Para obtener más información sobre la preparación del desfile y su llevada a cabo el 17 de abril de 1635, véase Rooses, 1886-1892, III, pp. 292-336; Martin, 1972. El aspecto de la ciudad festiva durante el desfile se plasmó en grabados del alumno Theodor van Thulden, los cuales ilustraron un libro dedicado a ese acontecimiento. El libro, cuyo texto en latín escribió C. Gevaerts, se publicó en 1642, después de la muerte de Rubens (véase Gevartius, 1642).

El concienzudo comentario de Gevaerts, que contiene sus interpretaciones del significado simbólico de las decoraciones y está acompañado por referencias detalladas a autores clásicos, nos ayuda a comprender las alegorías, algunas de las cuales son extremadamente complejas. Los nombres de las estructuras decorativas aludidas en este catálogo son dados como aparecen en el libro de Gevaerts. De las obras de Rubens para el desfile, pocas han sobrevivido, aunque sí existen sus bocetos para tres pinturas que decoraban algunas de las estructuras (núms. 31 y 37), aparte de ocho estatuas para *El pórtico de los emperadores*, cinco de las cuales se encuentran en el Ermitage (véase núm. 32). Además de éstos existen varios bocetos de las estructuras mismas. Dos de ellos (para la parte delantera y trasera del *Arco de la Casa de la Moneda*) se encuentran en el Museo Koninklijk voor Schone Kunsten en Amberes, y seis en los museos rusos: uno en el Museo Pushkin en Moscú (núm. 33) y cinco en el Museo del Ermitage en San Petersburgo (núms. 31, 34-37).

Página opuesta, de izquierda a derecha:
Rubens. *El arco de la Casa de la Moneda* (frente). Boceto. Museo Koninklijk voor Schone Kunsten, Amberes.

Rubens. *El arco de la Casa de la Moneda* (frente). Boceto. Museo Koninklijk voor Schone Kunsten, Amberes.

31. Felicitaciones por la llegada del infante Fernando a Amberes Adventus Seren. Princ. Gratulario

1634-1635.
Óleo sobre madera de roble, 73 x 78 cm.
La fina capa de grisalla, con toques de color sólo en la abertura del arco, no tapa el dibujo (o mejor dicho, el contorno) en tiza negra sobre una base de color claro: una línea vertical central, una vertical para la pilastra en el extremo derecho, algunas líneas verticales y horizontales entrecruzadas que marcan la posición de varios elementos de la estructura, como los pedestales, el grifo, el atlas Telamón, las vigas voladizas encima y las cornisas. La parte superior del pórtico está recortada por el borde de la tabla (no hay rastros que indiquen que haya sido cortado después); la parte izquierda del boceto se dejó sin terminar.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 498.

Este boceto original fue para el pórtico erigido cerca de la iglesia de San Jorge, en la entrada de Amberes a través de la Puerta o Keyserport de San Jorge.

La pintura se centra en un tapiz que despliega tres cupidos en la abertura del arco (el artista utilizó anteriormente el mismo tema en la serie llamada *El triunfo de la Eucaristía,* ejecutada entre 1626 y 1628, actualmente en el Prado, Madrid), que simboliza la bienvenida concedida al gobernador (en 1549, con ocasión de la llegada de Carlos V y Felipe II, se empleó el mismo lugar para una plataforma sobre la que una Amberas arrodillada, acompañada por personificaciones de sus virtudes, recibe al príncipe Felipe).

Fernando, coronado por la Victoria y acompañado por el triunfante *Mars Gradivus* (Marte en marcha), el Valor y la Fortuna, aparece a acaballo pisoteando los cadáveres de los suecos. Fernando extiende la mano en un gesto de paz (*Pacificatoris habitu*, como lo denominó Gevaerts en 1642) hacia Amberas que lo recibe; la acompaña un león que simboliza Bélgica y una figura que personifica el Bienestar, con una serpiente enroscada en el brazo, y sobre ellos un ángel que lleva el emblema de Amberes.

En el tímpano del arco se ubica la estatua de *Bona Spes* (Buena Esperanza); su importancia se puso de relieve por el hecho de que era, como remarcó Gevaerts, una de las pocas estatuas "hábilmente talladas en piedra dura".

En los nichos laterales del arco se exhiben dos estatuas: *Laetitia Publica* (Regocijo Público), como está inscrito en el pedestal, con una corona y un casco, a la izquierda; y el Genio de Amberes, con una copa y un cuerno de la abundancia a la derecha, el pedestal reza: *Genius Urbis Ant.* Sobre cada estatua aparece la misma inscripción: *Vota publica* (Aprobación pública).

Bajo el tapiz hay un círculo de niños bailando con una liebre y una canasta llena de flores, que significa la fertilidad y la abundancia. Uno de los niños sostiene una cartela inscrita: *Felicitas Tempor [um]* (Felicidad de los tiempos): la inscripción en el grabado de Van Thulden reza: *Sperate temporum felicitas* (Felicidad muy deseada para siempre). Los niños jugando, como el mismo Rubens explicó cuando utilizó un motivo similar en la página de portada para el libro de F. de Marcelaer *Legatus* (*Embajador*) en 1638, simbolizan la "felicidad para siempre" (*CDR,* 1887-1909, VI, p. 200).

La imagen central del pórtico y su decoración general se diseñaron no sólo para glorificar a Fernando como vencedor, sino también para resaltar la importancia de sus victorias militares como camino hacia la paz y la prosperidad.

Por consiguiente, éste fue el diseño original del pórtico. Pero cuando la visita de Fernando se postergó por segunda vez, los magistrados resolvieron el 5 de febrero de 1635, en la moción del alcalde Robert Tucher y con el consentimiento de Rubens, que se agregaran algunos elementos a la estructura (Rooses, 1886-1892, III; Martin, 1972). La forma agrandada del pórtico aparece en el boceto de Van Thulden.

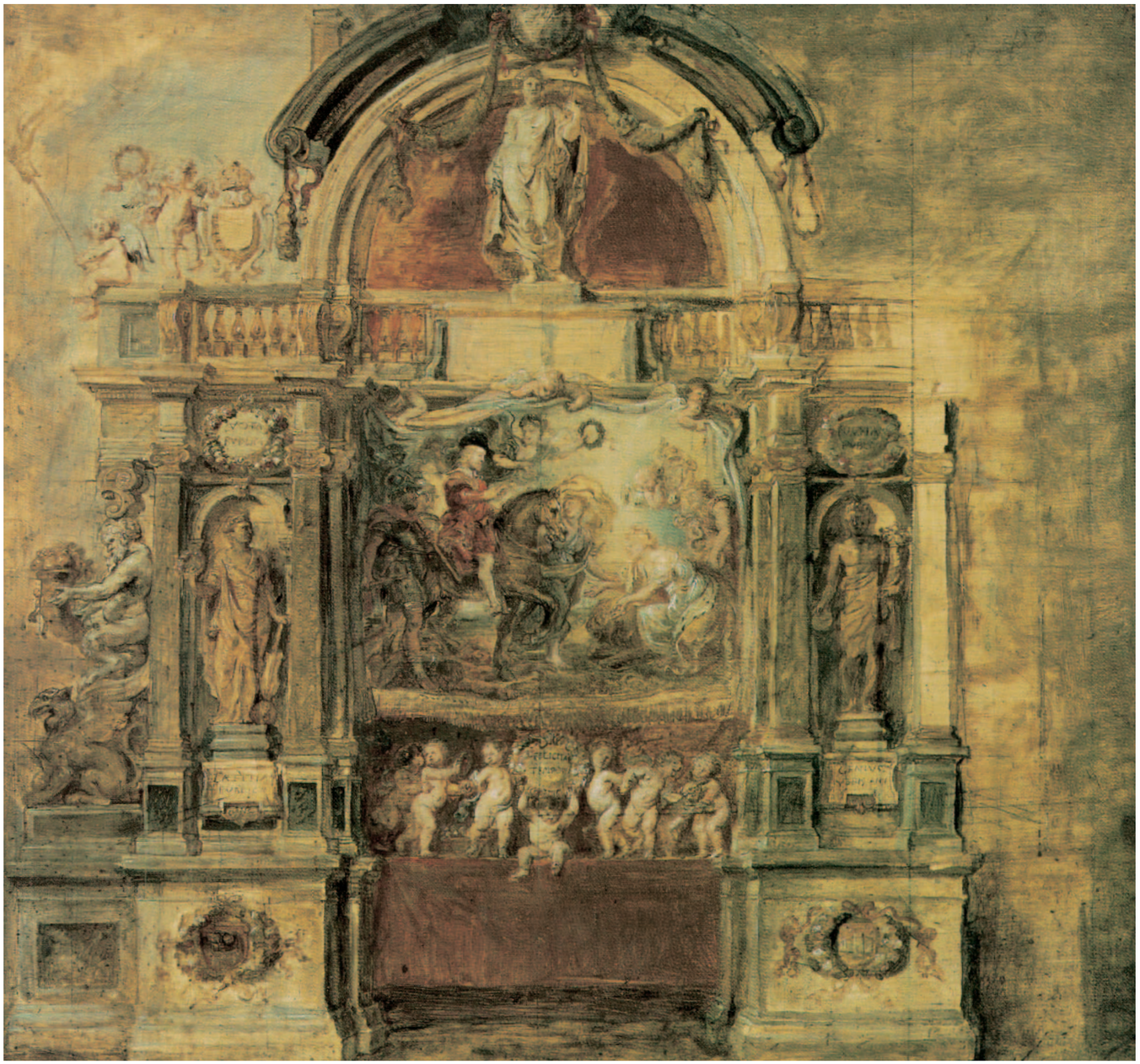
Los principales elementos agregados fueron dos paneles laterales que representaban algunos acontecimientos de buen augurio en el paso del gobernador por los Países Bajos; las partes laterales son oblicuas a la central.

Las dos pinturas formaban parte de las obras, por las cuales Rubens recibió un pago de 5.000 florines. Una de ellas, *Neptuno domando los vientos* o *Quos ego*, sobre un tema de la *Eneida,* de Virgilio, era una alegoría del paso seguro de Fernando de Barcelona a Génova, que se encuentra en el Gemäldegalerie, Dresde (óleo sobre lienzo, 326 x 384 cm).

Su boceto se alberga en el Museo de Arte Fogg, Cambridge, Estados Unidos (óleo sobre madera, 49 x 64 cm). La otra composición representa el encuentro del infante Fernando con el rey Fernando de Hungría, que condujo a su victoria conjunta sobre los suecos en Nördlingen, Alemania (Museo Kunsthistorisches, Viena; óleo sobre lienzo, 328 x 388 cm). Su boceto pertenece a la colección S. Binghorst-Kramarsky en Nueva York (óleo sobre madera, 48 x 35 cm).

El boceto se produjo antes del 5 de febrero de 1635, quizá antes del 3 de diciembre de 1634, cuando se encargó el marco de madera para el pórtico, sin los elementos agregados, que se encargaron el 9 de febrero de 1635 (Martin, 1972). Cornelis Schut, alumno de Rubens, pintó el panel central a gran escala. Otras decoraciones pintadas para el pórtico de la iglesia de San Jorge fueron realizadas por Jacob Jordaens y Jan Cossiers con asistentes. El pórtico tenía 80 pies de alto y 78 pies de ancho (22,72 x 22,25 m).

Procedencia: en 1995, Puyvelde sostenía que estos diseños del desfile de 1635 provenían de la colección de los gobernadores de los Países Bajos. No queda claro sobre qué se basa esta hipótesis, pues en 1637 le obsequiaron a Fernando las pinturas que habían decorado los arcos y pórticos, pero no los bocetos para las mismas. Encargados por la Magistratura de Amberes, originalmente deben de haber estado en poder municipal, en el Ayuntamiento. El boceto de Rubens para la decoración en otra ocasión



(La carroza de Calloo, 1638) ingresó al Museo de Amberes directamente del Ayuntamiento, de la misma manera que los bocetos al óleo para el *Arco de la Casa de la Moneda* provinieron de la Casa de la Moneda de Amberes, que los había encargado. El 23 de enero de 1693, se vendió en Londres como una de los *Seis triunfos* de Rubens (núms. 207-212) en un remate de la colección del artista Prosper Henry Lankrink. Aunque el catálogo del remate de Lankrink publicado en 1945 contiene una nota del editor en la que se daba a conocer que no parecía posible identificar los Triunfos, existe una entrada acerca de los *Seis triunfos* de Rubens en los cuadernos del grabador inglés George Vertue, en los que se adosa una inscripción de Horace Walpole, el escritor del catálogo de la colección de Robert Walpole. La inscripción reza que la pintura se encontraba entonces en Houghton Hall.
Entre 1722 y 1735, la presente obra perteneció a la colección Walpole en Houghton Hall, Inglaterra.

Grabados: por Theodor van Thulden (1606-1669), en Gevartius, 1642, ilustr. 6,7 (con adiciones).

32. Estatuas de los emperadores de la Casa Habsburgo

1634.
Óleo sobre madera de roble. Cinco piezas separadas: 38,8 x 21,3; 38,5 x 21,5; 38,5 x 20,6; 39 x 21,5; 38,5 x 21,5 cm.
Todas, excepto la núm. 4 (Carlos V), fueron ampliadas de la siguiente manera: la núm. 1 (Rodolfo I) aproximadamente 0,5 cm en la parte superior izquierda disminuyendo casi a cero; la núm. 2 (Alberto I) a la derecha, con junta a media madera, en el anverso 2 cm arriba y 3 cm abajo y en el dorso 3,7 cm; la núm. 3 (Federico III) 1,3 cm a la izquierda, con junta a media madera; la núm. 5 (Fernando II) a la izquierda, con junta a media madera: 1,2 cm en el frente y 2,2 cm en el dorso. Los nichos y los pedestales delineados en lápiz, con inscripción, se agregaron más tarde. Esto se evidencia en todos los contornos de las figuras, incluso las espadas y los cetros empuñados. En las partes originales, la grisalla aplicada en finas capas a la base de color claro no tapa las vetas de la madera. Las piezas añadidas están pintadas con pintura opaca, en tierra oscura cruda y verdosa, con motas negras, como se aprecia bajo el microscopio, aplicada en pinceladas empastadas perpendicularmente a las fibras de la madera.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 510.

Se trata de bocetos al óleo de cinco estatuas para el pórtico de los emperadores de Habsburgo, *Porticus Caesarea Austriaca*, en el Meirplein (Place du Meir). No se conserva ningún boceto de toda la estructura, si es que alguna vez existió alguno (Martin, 1972).

El aspecto general del pórtico se conoce a partir del grabado de Theodor van Thulden: era una arcada semioval con doce estatuas de los emperadores Rodolfo I, Alberto I, Federico III, Alberto II, Federico IV, Maximiliano II, Rodolfo II, Matías y Fernando II. En los entrepaños de los arcos había hermas de los grandes dioses del Olimpo pintadas en paneles de madera recortada.

En la parte superior se habían fijado antorchas y banderines. En el centro el arco estaba rematado por un obelisco de vidrio de colores, iluminado desde el interior y coronado con una representación del sol. Al obelisco lo flanqueaban columnas retorcidas que representaban los Pilares de Hércules, los que, junto con las palabras *Plus ultra* inscritas en las banderolas dispuestas en torno a ellas, formaban el lema de Carlos V.

Era una costumbre arraigada incluir en las decoraciones los retratos de los ilustres predecesores del nuevo gobernante, quienes, por así decirlo, lo bendecían al asumir el nuevo puesto. De esta manera, en 1549, durante la recepción de Felipe II, hubo un pórtico en la misma plaza Meirplein (Place du Meir), decorado con estatuas de los nueve más famosos Felipes de antaño: Felipe II de Macedonia, Felipe el Hermoso, Felipe el Bueno y otros.

En 1599, para la entrada del archiduque Alberto y la archiduquesa Isabel, se exhibieron en las calles que conducen al monasterio de San Miguel retratos de los doce emperadores de la dinastía Habsburgo, mientras que en la Place du Meir hubo un arco de los mercaderes de Génova: una columnata semicircular coronada por un obelisco y decorada con estatuas de los predecesores de Alberto e Isabel en el cargo de gobernador de los Países Bajos. En cuanto a su arquitectura, el arco genovés de 1599 y el pórtico de los emperadores de 1635 parecen provenir de las decoraciones utilizadas en ocasiones similares en Francia, p. ej., en Lyon en 1595, cuando se celebró la entrada de Enrique IV.

En un principio, se planeó que las figuras de los emperadores para la decoración del pórtico se pintarían sobre tablas de madera recortada, pero más tarde se decidió que debían tallarse en piedra y dorarse, como describió Gevaerts. El armazón, encargado el 5 de diciembre de 1634, todavía se destinaba a las imágenes pintadas, de modo que el 10 de diciembre fue necesario reforzar los soportes de madera para las estatuas de piedra.

Los bocetos del Ermitage se diseñaron como modelos para esculturas talladas en piedra y coinciden totalmente con las estatuas mostradas en el grabado de Van Thulden.

Held afirma que las principales fuentes de Rubens para los retratos de los emperadores eran grabados de Christoffel Jugher (1596-1652/53), producidos entre 1631 y 1634 para la nueva edición del libro de Hubert Goltzius *Icones Imperatorum Romanorum* (publicado en Amberes en 1645; véase Held, 1980, pp. 231-234).

Las estatuas fueron obra de los siguientes escultores: Huibrecht van der Eynde, Jenyn Veldenaer, Paul van der Mortel, Forcy Cardon y Sebastian de Neve. El pórtico tenía 80 pies de alto y 110 pies de ancho (22,72 x 31,24 m).

De todas las obras de Rubens para este pórtico, además de los actuales cinco bocetos (para saber sobre un sexto ver más abajo) que se encuentran en el Ermitage, sólo se conocen las siguientes: dos bocetos al óleo para las estatuas de Alberto II y Fernando I (que se hallaban en el Museo Suermondt, Aachen, pero que luego se perdieron en la Segunda Guerra Mundial) y un boceto al óleo para la estatua de Maximiliano I (Museo Ashmolean, Oxford).

Procedencia: recibido por el Ermitage entre 1774 y 1783, los antiguos inventarios de este museo tienen en la misma entrada una sexta estatua: de Maximiliano II ("según las inscripciones que aparecen en cada retrato"); nunca se le mencionó posteriormente. Los bocetos se recibieron como obras de Rubens, sin indicación de su función. En la época de la adquisición, los presentes bocetos ya tenían las piezas agregadas con nichos y pedestales inscritos, que lucen exactamente igual que en los bocetos de Aachen (núm. 439: Alberto II, óleo sobre papel montado sobre madera, 39 x 22 cm. Ampliado en la derecha con una franja de 1,5 cm de ancho arriba y 0,5 cm de ancho abajo; núm. 440: Fernando I, óleo sobre madera de roble, 39 x 22 cm. Ampliado con una franja de 3,5 cm de ancho arriba). En cuanto al boceto que está en el Museo Ashmolean, Oxford (óleo sobre madera, 39 x 17,5 cm), no cuenta con piezas añadidas, ni tampoco ningún nicho o pedestal representados. Esto sugiere que los bocetos de San Petersburgo y del Aachen tienen el mismo origen. El catálogo del Museo Suermondt manifiesta que los bocetos fueron traídos por B. Suermondt (fallecido en 1887), el fundador del museo, desde Varsovia (Museo Aachen Suermondt, Germälde Katalog, Amtliche Ausgabe, Aachen, 1932).

Grabados: por Theodor van Thulden (1606-1669), en Gevartius, 1642, ilustr. 17, 18, 20 y 22.

Imp.s C. Rodolphus.s

Imp. C. Albertus.s

Imp. C. Frederikus.

Imp. C. Carolus.

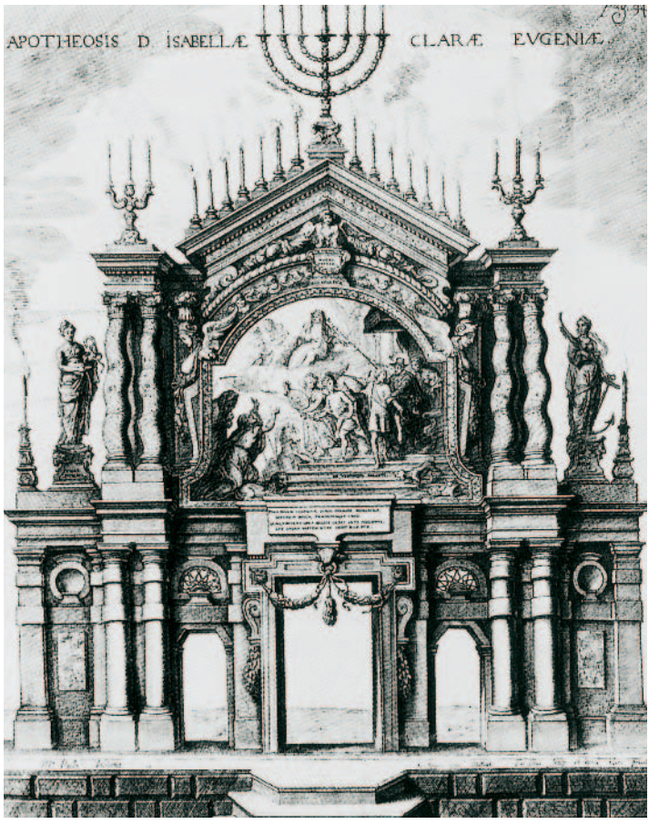
33. La apoteosis de la infanta Isabel

1634.
Óleo sobre madera de roble. 69 x 70 cm.
Encuadrada. La capa de pintura es muy fina, revelando en varias partes una base clara amarillenta y un contorno en tiza negra, que no siempre coincide con la imagen pintada. La estructura en la parte derecha apenas se nota. Hay varias punzadas de pequeños clavos utilizados para transferir al papel y para crear un dibujo técnico a gran escala de la estructura.

Museo Pushkin de Bellas Artes, Moscú. Inv. núm. 2626. Después de pasar por el Pórtico de los Emperadores, la procesión de 1635 dobló en la corta calle del Pobre Clares, al final de la cual se podía ver una estructura en conmemoración de la difunta infanta Isabel Clara Eugenia (1559-1633), que precedió a Fernando como gobernadora del sur de los Países Bajos. La estructura ocultaba una entrada lateral a la iglesia de San Jacobo. De este modo, en lugar de las anticuadas formas góticas, el espectador podía ver una fantasía arquitectónica magnífica, extraña y contemporánea. Tenía la forma de una fachada de dos pisos con una enorme pintura sobre el portal. La pintura estaba bordeada por dos columnas retorcidas (se cree que las columnas de este tipo decoraban el templo que construyó Salomón). Éstas sostenían un frontón, dentro del cual se encontraba inscrito un arco decorado con flores y cabezas de querubines. El arco, que estaba coronado por una especie de altar, rezaba: *matri patriæ/cælo receptæ* ("a la madre de la patria recibida en el cielo"). Así se ve la decoración en el grabado de Van Thulden (Gevartius, 1642).

A diferencia del grabado, el presente boceto no incluye velas encendidas en la parte superior de la estructura ni un podio con escalones: ciertamente, éstos se dejaron a criterio de los contratistas. Pero la composición de la pintura grande sobre el portal se elaboró con suma precisión y el boceto detallado contenía todo lo necesario para la reproducción a gran escala.

Gevaerts ofrece una descripción detallada del contenido de la pintura (Gevartius, 1642): la parte superior presenta a Isabel sentada sobre las nubes con el vestido de la Orden de Santa Clara, el cual adoptó tras la muerte de su esposo, el archiduque Alberto de Austria, en 1621. La mujer y los niños ubicados junto a ella simbolizan el amor materno de Isabel hacia sus súbditos holandeses. Las dos matronas, en la parte inferior izquierda, son el Dolor en un manto de luto y Bélgica de rodillas, con su emblema, el león. Bélgica, con los brazos en alto, le implora ayuda a Isabel y ésta nombra al príncipe Fernando como protector y salvador de las desgracias. Fernando es enviado a Bélgica por su hermano, Felipe IV de España, y se representan en la compañía de Júpiter y Minerva, "la diosa patrona de las artes de la guerra y la paz". Dos genios alados se llevan al príncipe, uno de ellos carga el escudo con la cabeza de Gorgona, que simboliza la guerra; el otro, con un caduceo y una cornucopia, emblemas de la paz. A cierta distancia

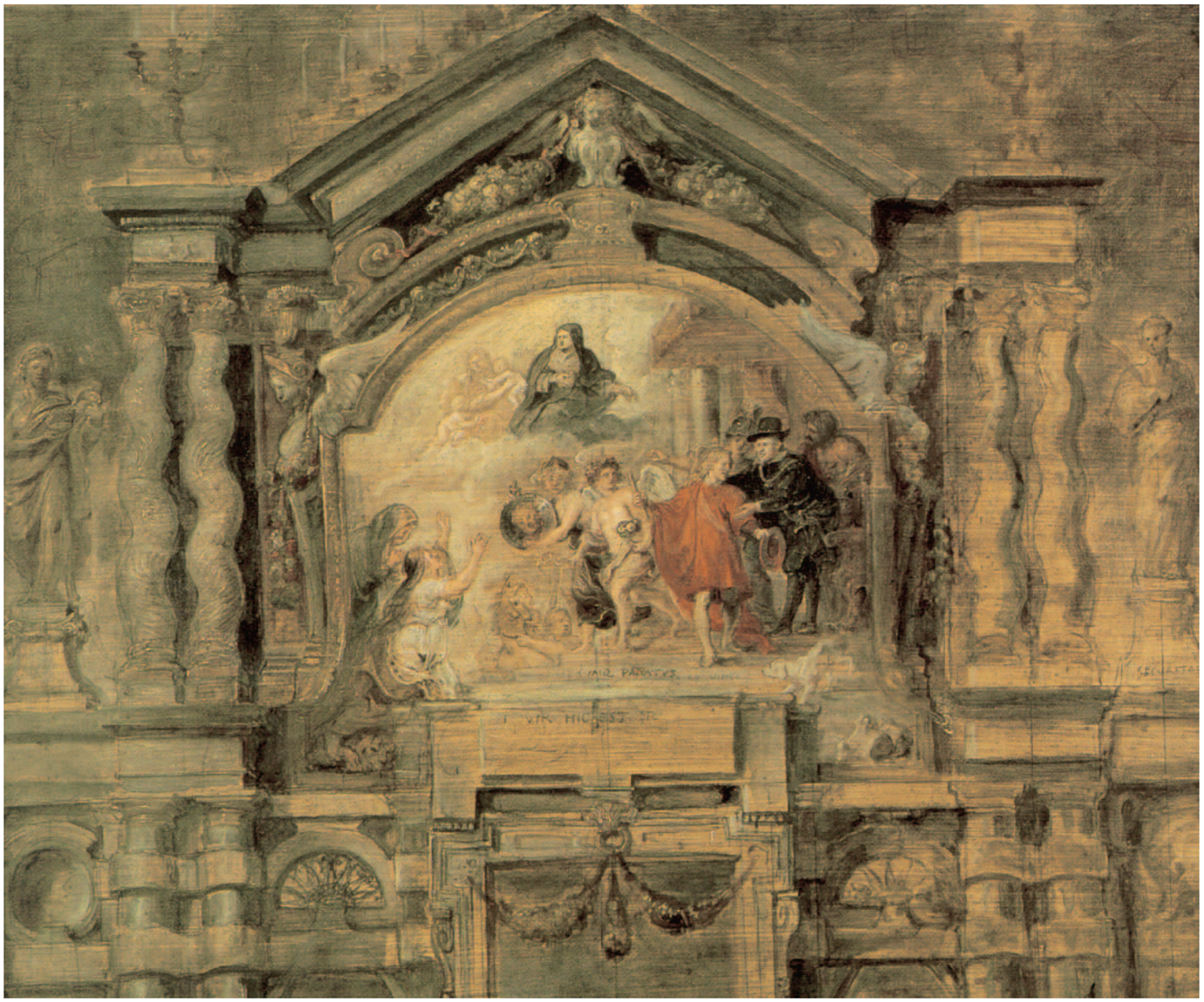


Theodore van Thulden. Pórtico: *La apoteosis de la infanta Isabel.* Grabado en C. Gevartius, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci…*, Amberes, 1642.

se observa un joven a caballo al frente y guerreros. El significado de la escena se esclarece más, gracias a la siguiente inscripción en latín: *in vtrvmq [ue] en vince* a los pies de Fernando (las últimas dos palabras están parcialmente cubiertas por pintura), que significa "listo para cualquiera" (Virgilio, *Eneida*, II, 61), es decir, la paz o la guerra; sobre el portal: *hic vir, hic est etc.* (*Eneida*, VI, 791) –"Este hombre, es él..."–, Gevaerts relaciona las últimas palabras con el gesto de Isabel. Por consiguiente, la pintura tiene dos características: glorifica al gobernante difunto y expresa las esperanzas depositadas en su sucesor.

Las metas de las actividades, tanto de Isabel como de Fernando, se dan a conocer a través de las dos figuras alegóricas que flanquean el nivel superior: del Bienestar Popular a la izquierda y de la Seguridad a la derecha, como muestran las respectivas inscripciones en los pedestales: *salvs pvblica and secvritas.* Rubens tenía un profundo respeto hacia la infanta Isabel, quien lo conocía bien como pintor de la Corte.

También era un diplomático talentoso que durante muchos años realizó hábilmente, en representación de la Infanta, negociaciones dirigidas a establecer la paz y poner fin a las guerras interminables y agotadoras con Holanda. Por ese motivo, Rubens se involucró tan estrechamente con el contenido de esta pintura, obra que refleja sus pensamientos y sentimientos más íntimos. El boceto fue



pintado entre el 13 de noviembre (día en que los magistrados de Amberes invitaron a Fernando) y el 3 ó 5 de diciembre de 1634, puesto que el contrato con el constructor –11 de diciembre– se había firmado sobre la base de los dibujos de trabajo, los cuales debían requerir alrededor de una semana más para ser terminados. Las medidas generales de la estructura, el podio y las velas, inclusive, eran de 17,04 m de altura por 13,63 m de ancho.

Gerard Seghers (1591-1651) realizó la pintura grande según el boceto de Rubens, del cual se conserva el fragmento del mismo con cuatro figuras (Rubenshuis, Amberes). Las placas pintadas imitaban las estatuas del Bienestar Público y la Seguridad, así como los detalles tallados que rodeaban la pintura principal. Estas obras, pintadas por Jan van Boeckhorst y Jan Borchgraef, no han sobrevivido.

Procedencia: adquirida para el Ermitage, de la colección Walpole en Houghton Hall, Inglaterra (para obtener más detalles, véase núm. 31). En 1930, se trasladó al Museo Pushkin de Bellas Artes en Moscú.

Grabados: Por Theodor van Thulden (1606-1669); en Gevartius 1642, núm 24 y 25.

34. El arco de Fernando (parte posterior)

1634.
Óleo sobre lienzo. 104 x 72,5 cm.
Transferido a partir de madera por A. Sidorov en 1867.
La fina capa de grisalla con toques de color sobre la base de color claro no tapa el dibujo de abajo realizado en tiza negra. A la derecha, puede verse el dibujo de una cartela de diferente forma, con una colgadura sobre la misma dispuesta en un semicírculo, debajo de la pintada sobre el medallón. Sobre el nicho derecho hay una cartela redonda con una orla de colgaduras; apenas está delineada en tiza. Sobre la pilastra incompleta en el extremo derecho del piso superior, se esboza en tiza una herma con la cabeza de una mujer. El candelabro empuñado por los atlantes Telamón está dibujado meticulosamente pero sólo con toques de pintura marrón. En la cartela inferior izquierda sobre el medallón los contornos están realizados en tiza, y el acabado de los ornamentos a los lados varía considerablemente. Puede que la figura sobre un caballo alado en la parte central superior se haya esbozado ligeramente en un principio o pintado por encima con azul grisáceo posteriormente. El lado derecho de la imagen en general está menos desarrollado.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 502.

El boceto se creó para la decoración del dorso del arco en la entrada de la Lange Nieuwstraat (Longue Rue Neuve). El arco celebraba la victoria sobre los suecos lograda por el infante cardenal Fernando junto con el rey Fernando de Hungría (el futuro emperador Fernando III) en Nördlingen, Alemania, el 4 y 5 de septiembre de 1634. El presente boceto al óleo del Ermitage representa, sobre el tramo central del arco en un marco dorado, la pintura *Triunfo de Fernando tras la batalla de Nördlingen* (actualmente en el Uffizi, Florencia; óleo sobre lienzo, 435 x 528 cm).

Fernando, que es coronado por la Victoria, viaja en una carroza; otra Victoria, acompañada por la Esperanza, vuela sobre él con una palma, símbolo de paz, y un trofeo. Enfrente de la carroza hay un retrato de medio cuerpo del genio de Nördlingen y un *labarum* (un estandarte imperial) con la letra F. En ambos lados de la carroza se ven prisioneros. Delante de ella aparecen un soldado con un trofeo y un portaestandarte. La pintura está coronada por el emblema del Rey español custodiado por leones, con la inscripción *Auspice Philippi Magni regis* ("bajo el auspicio del rey Felipe Magno") debajo de ella. Dos estatuas flanquean la pintura: la del Honor, con un cetro y una cornucopia, a la izquierda, y del Valor, bajo la piel de un león con un garrote y una espada, a la derecha. El nicho izquierdo contiene la pintura de la Generosidad del Rey, que presenta una figura derramando monedas de una cornucopia, inscrito arriba: *Liberalit. regi.* La pintura en el nicho derecho es la Previsión, con un globo y un casco, inscrito: *Provident* (ambas pinturas se encuentran en el Musées des Beaux-Arts, Lille; óleo sobre lienzo, 284 x 145 cada una). En los medallones sobre los tramos laterales, la pintura a la izquierda se denomina *Nobleza,* inscrito *Nobilit.*, y a la derecha *La juventud de Fernando*, inscrito sobre el medallón *Juvent* y nuevamente bajo el medallón *Juventas Ferd. P.* En las esquinas superiores izquierda y derecha hay Glorias anunciantes, trofeos y prisioneros encadenados, así

Theodore van Thulden. El arco de Fernando. Grabado en C. Gevartius, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci*…, Amberes, 1642.

como Victorias con escudos; el escudo de la Victoria de la derecha lleva la inscripción: *Fides militum* (fidelidad de las tropas). En el grabado de Van Thulden, el escudo de la Victoria a la izquierda está inscrito: *Concordia exercitum* (acuerdo en las tropas). Estas inscripciones provienen de acuñación romana (véase Martin, 1972). En la cornisa izquierda, debajo del grupo de prisioneros, aparece la siguiente inscripción: *Haud vires ac... [acquirit eundo]* ["(su gloria) no puede crecer más"], que es una paráfrasis de una línea de la *Eneida* de Virgilio (4, 175): *Viresque acquirit eundo* ("[su gloria] sigue creciendo"). El arco está coronado por un caballo alado, en el que aparece montada una figura apenas esbozada de Lucifer Laureatis, el Lucero del Alba coronado con laureles, o el planeta Venus, o la Aurora. En el grabado de Van Thulden, la Aurora tiene un pergamino con las palabras *Io triumphe* (Yo triunfo) en las manos. Es de notar que el decorado del arco apenas guarda algún atributo de guerra, excepto los trofeos con prisioneros; este motivo proviene de las imágenes de las monedas romanas (Martin, 1972). El boceto parece haber requerido poco tiempo para crearse y haberse ejecutado antes del 24 de noviembre de 1634, cuando se encargó el marco de madera para el arco, y con certeza antes del 28 de noviembre de 1634, pues ese día se adquirieron las decoraciones pintadas para los arcos de Felipe y de Fernando (Martin, 1972). El boceto es idéntico a la imagen en el grabado de Van Thulden. Las decoraciones pintadas para *El arco de Fernando* fueron obra de Gaspar van den Hoecke y su hijo, Jan van den Hoecke. El arco tenía 72 pies de altura y 40 pies de ancho (20,45 x 11,36 m).

Procedencia: adquirida en 1779 para el Ermitage, de la colección Walpole en Houghton Hall, Inglaterra (para obtener más detalles, véase núm. 31).

35. El templo de Jano (*Templum Jani*)

1634.
Óleo sobre madera de roble. 70 x 65,5 cm.
En la parte superior izquierda, a lo largo del borde de la tabla, hay tres líneas semiborradas en latín, evidentemente en la caligrafía Rubens, de las cuales sólo pueden leerse unas pocas palabras separadas: ...Jan? post saecularis paen[e] belli.../...virtute [?] Ferdinande Face.../...[t]erra marique part [a] Janum [c] lud. ("...Jan? ...tras una guerra de casi un siglo.../...por el valor[?] de Fernando con paz.../...a las tierras y los mares concedidos por Jano concluyó"). Se aplicó una capa fina de grisalla con toques de color sobre una base de color claro, pero el dibujo de abajo no deja entrever la elaborada pintura.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 500.

La pintura del Ermitage es el boceto original para el pórtico en el Dairy Market.

Jano es el antiguo dios romano del tiempo y los comienzos, que sabía tanto el pasado como el futuro y, por tanto, es representado con dos caras (*Janus bifrons*). Cuenta la leyenda que, según constan Plutarco y Macrobio, el templo de Jano fue construido por Numa Pompilio, quien introdujo la costumbre de mantener la puerta cerrada en tiempos de paz y abrirla en tiempos de guerra.

Gevaerts escribió: "Numa, el emperador romano, fue el primero... en cerrar el templo de Jano. El cónsul Titus Manlius fue el segundo en hacerlo, después de la Primera Guerra Púnica... Augusto fue el tercero, gracias a la paz otorgada a las tierras y los mares (*pace terram marique partam*)". Gevaerts añade que una moneda emitida por el emperador Nerón se acuñó con la inscripción: *Pace terra marique parta Janum clusit* ("debido a la paz otorgada a las tierras y los mares, él cerró Jano", véase Martin, 1972). Esta inscripción coincide con la de arriba, en la que Rubens empleó las mismas palabras para Fernando y sus actividades en los Países Bajos.

El mismo contenido se encuentra en el verso en latín que aparece sobre la entrada al templo en el grabado de Van Thulden (debe de haber estado allí durante el desfile): *O utinam, partis terraque marique triumphis/ Belligeri cludas, princeps, penetralia Jani!/ Marsque ferus, septem jam paene decennia Belgas/Qui premit, Harpiaeque truces luctusque, furorque/Hinc procul in Thraces abeun scithicosque receccus/Paxque otata diu populos atque arva revisat!* ("¡Oh, si tú, nuestro gobernante, tras tus triunfos en tierra y mar, tan sólo cerraras la puerta abierta del belicoso Jano! ¡Que el feroz Marte, que durante casi siete siglos ha hostigado a los belgas, se vaya de aquí a las remotas profundidades de Tracia y Escitia, llevándose consigo las fieras arpías, los llantos y la furia, que la tan deseada paz se asiente sobre el pueblo y sus campos!").

El boceto representa la Discordia, con serpientes en lugar de cabello, y la furia Tisífone derramando sangre de una urna; ellos tiran de la puerta del templo, con una arpía sedienta de sangre sobrevolándoles; abajo hay una inscripción apenas legible: *Discordia Tise/phone*. La Furia sale disparada de la puerta, con los ojos vendados, una espada y una antorcha prendida; debajo está escrito *Furor*. Pero la Paz, que mira suplicante al espectador, intenta cerrar la puerta; tiene un caduceo en la mano, que significa la paz, pero se le ha caído la cornucopia al suelo. Cerca de un altar se presenta la Piedad, detrás de la Paz, y en el fondo aparece la infanta Isabel, vestida de monja, con la inscripción debajo: *Pax Pietas*.

A la izquierda, bajo el pórtico, se representan los horrores de la guerra: un soldado tira del cabello a una mujer que intenta proteger a su hijo; la Muerte (o la Plaga) se asoma amenazante con una antorcha y una guadaña, y el Hambre vuela; hay una inscripción debajo, no muy legible, que posiblemente reza: *Saevities belli* (Crueldades de la guerra). A la derecha, sobre el pórtico, aparece la Seguridad con una mano en el corazón, y la Tranquilidad, con orejas de cereales y una amapola en una mano y una palma en la otra, hay una losa que simboliza la permanencia; la inscripción que aparece debajo, reza: *Tranquilitas Securitas*. La figura de la Tranquilidad proviene de la antigua piedra tallada *Gemma Tiberiana* (Bibliothèque Nationale, París), la cual Rubens esbozó (Stedelijk Prentenkabinet, Amberes, véase Martin, 1972).

Sobre ellos se encuentra un medallón que lleva un perfil doble del Valor y el Honor, dentro de una corona formada por una lira, unos pinceles y una paleta, un compás y una regla. A la izquierda, sobre la escena que representa los horrores de la guerra, hay un perfil doble de la Palidez y el Miedo dentro de una corona de espinas, látigos y cadenas. Sobre el pórtico, se representan la Pobreza y la Lamentación, con la inscripción *Paupertas* y *Luctus* sobre sus cabezas; están inclinadas sobre un candelabro apagado, en cuyo pedestal hay representaciones de las antorchas de luto y una inscripción *Infortuna* (Desgracia). Sobre el pórtico de la derecha aparecen la Abundancia, con espigas y un cuerno de la abundancia, y la Fertilidad, derramando regalos de su cornucopia. Las inscripciones *Abundantia* y *Ubertas* sobre sus cabezas se repite, en otra caligrafía, sobre los pedestales. Entre ellas se encuentra un candelabro prendido; su pedestal está decorado con dos cuernos de la abundancia cruzados con cabezas de niños y una inscripción: *Felicitas* (Felicidad). El tema del templo de Jano con la puerta cerrada se ha utilizado desde hace tiempo en las decoraciones de desfiles con ocasiones de festividades y entradas triunfales: simboliza la idea de paz concedida por el gobernante a sus súbditos.

Rubens abordó por primera vez el tema del templo de Jano en 1623, en la página de portada del tercer tomo de Franciscus Haraeus, *Annales Ducum Brabantiae* (tomo III, Amberes, 1623), dedicado a la Revolución Neerlandesa y la división de los Países Bajos. Allí, el mensaje del templo de Jano era de palpitante actualidad y tenía un significado

distinto: en lugar de la paz concedida por el gobernante, expresaba temor e inquietud: la Furia y la Discordia habían abierto la puerta del templo, y no había nadie que la cerrara.

En el boceto del Ermitage, este tema repercutió en 1635 como un llamado urgente a tomar medidas firmes por parte del gobernador. No existe referencia retrospectiva ni analogía con el emperador Augusto. Fernando es instado a seguir, antes de que sea demasiado tarde, el ejemplo de su predecesor, quien aspiraba a la paz y quería "cerrar Jano" (*Janum cludere*). Tres años después, en 1638, en la pintura *Los horrores de la guerra* (Palacio Pitti, Florencia) Rubens le mostró a la llorada Europa los desastres a los que se enfrenta la humanidad cuando la puerta del templo de Jano está abierta de par en par.

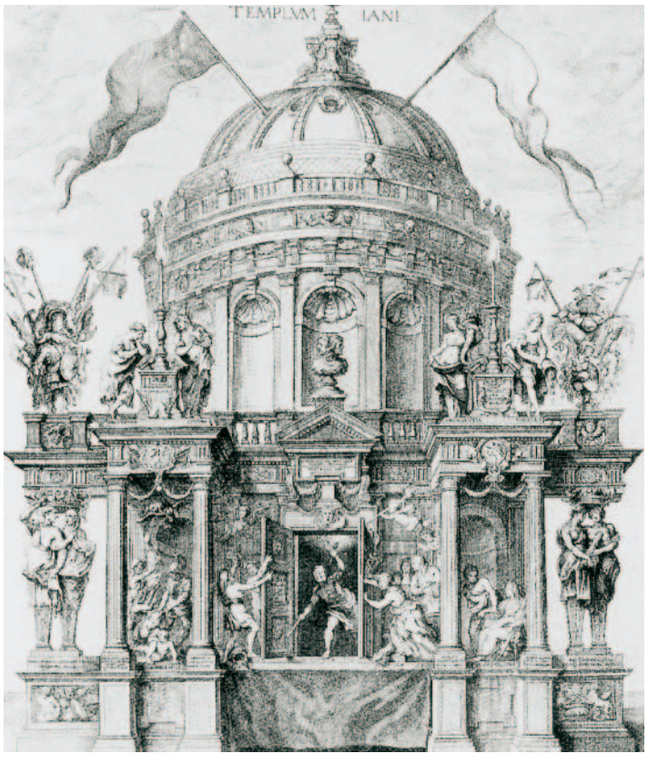
Se resolvió complementar el diseño original del pórtico luego de que se postergara la llegada del gobernador por segunda vez (el 9 de febrero, se encargaron algunas partes adicionales para el marco de madera del pórtico, véase Martin, 1972). El grabado de Van Thulden muestra estas adiciones: la cúpula se dispuso sobre un tambor alto y en los costados se hicieron repisas, etc. Las repisas están sostenidas por hermas cariátides que representan la Riña y la Disensión, a la izquierda, y el Acuerdo, a la derecha. Sobre ellos hay trofeos, compuestos por varias armas y cabezas de enemigos en lanzas, a la izquierda, y varios instrumentos frutícolas y agrícolas, con palomas mimándose, a la derecha. Arriba, a los costados de una piña de piedra, hay banderas de rojo y blanco, los colores de Amberes, en lugar de antorchas. Martin (1972) interpretó los colores como la guerra en contraposición a la paz.

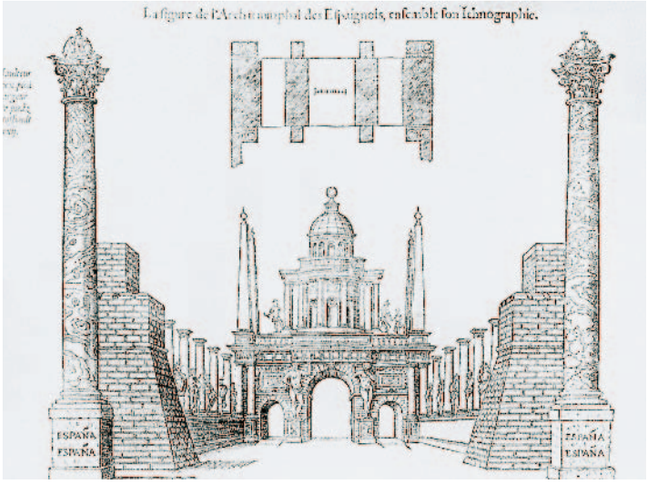
El boceto del Ermitage parece datar de antes del 7 de diciembre de 1634, cuando se encargó el marco para la versión original del pórtico (Martin, 1972).

Las decoraciones pintadas para el pórtico fueron realizadas por Theodor Rombouts, Jan Cossiers, Artus Wolfaerts y Geeraard Weri. Jacob Jordaens participó en el trabajo adicional. El pórtico tenía 66 pies de alto y 53 pies de ancho (18,74 x 15,5 m).

Procedencia: adquirida en 1779 para el Ermitage, de la colección Walpole en Houghton Hall, Inglaterra (para obtener más detalles, véase núm. 31).

Grabados: por Theodor van Thulden (1606-1669), en Gevartius, 1642, ilustrs. 30 y 31 (con adiciones).





Arriba: Theodore van Thulden. *El templo de Jano*. Grabado en C. Gevartius, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci…*, Amberes, 1642.

Abajo: *El arco de los españoles en 1549*. Grabado en *La très admirable… entrée du prince Philippe…*, 1550.

Página opuesta: Rubens. *El templo de Jano* (detalle). El Ermitage, San Petersburgo.

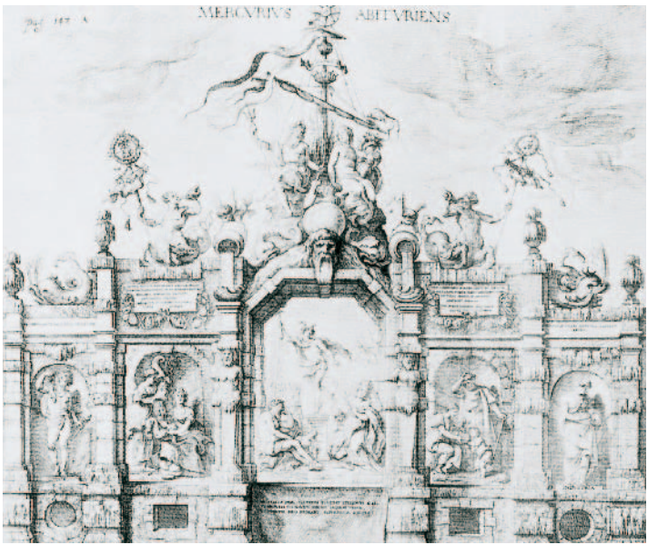
36. Mercurio abandona Amberes (*Mercurius Abituriens*)

1634.
Óleo sobre madera de roble. 76 x 79 cm.
La pintura en grisalla con toques de color está elaborada bellamente; sin embargo, se observan rastros de lápiz en varios sectores: se ve la línea vertical central, así como los ejes verticales de los atlantes y las bases de las columnas resaltadas en la parte izquierda de la pintura. Pueden verse algunos contornos poco definidos sobre la cabeza de Atlas a la izquierda; la columna derecha termina en un penacho de líneas. En la parte superior derecha, sobre un cupido, hay un poste con un banderín y una esfera (¿el mundo?). Un remolino de curvas aparece sobre la cabeza del tritón a la izquierda.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 501.

Se trata del boceto original del pórtico en el Puente de San Juan, dedicado al tema de la Liberación del Escalda.

En el entrepaño central del pórtico, Mercurio, el dios romano del comercio y el oficio, con un monedero y un caduceo, está preparado para salir volando de Amberes, donde ya no tiene nada más que hacer: las velas de los barcos en reposo están desplegadas, un marinero duerme sobre un bote volteado junto a un ancla oxidada, e incluso el dios del río, con los pies encadenados, dormita en las redes de pesca. Los cupidos intentan en vano sostener a Mercurio. Amberas, que trae puesta la corona de torres de la ciudad y está arrodillada enfrente de Fernando, que pasa a caballo, le implora ayuda para aliviar el calamitoso estado de la ciudad. El nicho de la derecha imparte una imagen lóbrega del presente: la hambrienta familia del marinero, cuya comida consta de nada más que un repollo; el jefe de la familia no sabe qué hacer. El nicho de la izquierda representa la posible prosperidad en el futuro: la Abundancia derrama tesoros en la falda de la Riqueza. Sobre estas escenas hay cartelas, todavía sin rellenar en el boceto, pero en el grabado de Van Thulden llevan las inscripciones: "Fernando traerá la Edad de Oro" y "Fernando abrirá el Escalda". El arco central termina en un mascarón del Océano sosteniendo el globo sobre el que descansan los gobernantes del mar: Neptuno, con un tridente y un casco, y Anfitrite, con su cornucopia y un espolón. Los rodean sus súbditos: delfines juguetones que simbolizaban el Mar (Báltico) del Este y el Mar (del Norte) del Oeste, tritones con emblemas de Amberes, soplando conchas, y arroyos de agua que brotan de ánforas.

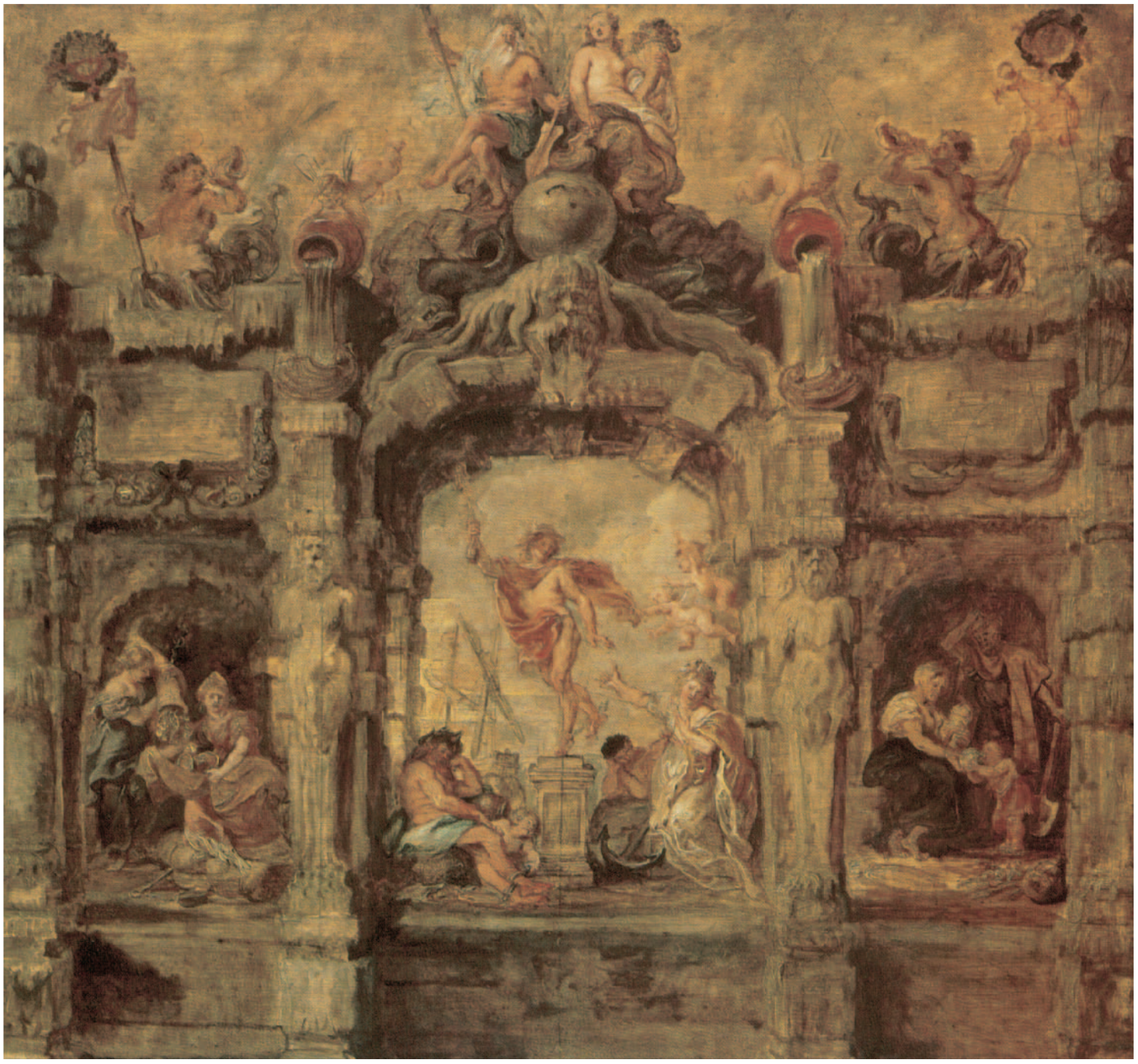
En 1594, para la recepción del archiduque Ernesto, y en 1599, para la entrada de Alberto e Isabel, se colocaron en el mismo lugar, ubicado tan cerca del puerto de Amberes que pueden verse los mástiles de los barcos, plataformas sobre las que se representaron escenas dedicadas al tema de la liberación del Escalda. En esos "cuadros vivos" se exaltaba a los gobernantes y la liberación se presentaba como ya lograda, aunque en realidad no se obtuvo hasta 1635. En 1594, los actores representaron al dios del Escalda encadenado y rodeado de



Theodore van Thulden. Pórtico: *Mercurio abandona Amberes*. Grabado en C. Gevartius, *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci…*, Amberes, 1642.

ninfas y tritones soplando conchas. Cuando aparece el archiduque Ernesto, las ninfas le sueltan las cadenas y empieza a brotar agua del ánfora vacía en la que se apoyaba. En 1599, el Océano y Tetis aparecieron en escena con el mar y los barcos como escenario; se apoyaban en ánforas de las que brotaban leche y vino; tocaba una banda de músicos, y arriba, sobre la pintura de Alberto e Isabel, una poderosa fuente expulsaba chorros. En 1943, Evers (véase Roeder-Baumbach & Evers, 1943) describió que el tratamiento de Rubens del tema era más pesimista que el de sus predecesores. No obstante, parece más apropiado decir que en lugar de humildes alusiones lisonjeras, Rubens apuntó sin ambigüedades a las necesidades verdaderas del momento. Las victorias del nuevo gobernador le brindaron a Amberes una esperanza de que la paz podría alcanzarse y con ella una posibilidad de recobrar el control sobre el estuario del Escalda. Lo central en la pintura era el contraste entre la actual devastación y la futura prosperidad que surge a raíz del dominio sobre las rutas comerciales marítimas, sobre los elementos del mar, gracias a la "navegación que solía florecer en Amberes", como expresó Gevaerts (véase Martin, 1972). Amberas se dirige a Fernando, que se desplaza calle abajo, lo cual crea una ilusión de unidad entre la realidad y la escena pintada. De esta manera, Rubens evocó el espíritu de la antigua *Joyeuses Entrées*, cuando los ciudadanos negociaron sus derechos y privilegios directamente con su gobernante (ya en 1515, en Brujas, uno de los actores del "cuadro vivo" la Rueda de la Fortuna le presentó a Carlos V una petición de la ciudad).

Luego de la segunda postergación de la visita del gobernador, se resolvió agrandar el pórtico. Como muestra el grabado de Van Thulden, se agregaron nichos, con figuras en ambos. En el nicho de la izquierda aparece la figura de Como, el dios de las festividades y los banquetes,



mientras que en el de la derecha se encuentra la Industria, la hija de la Pobreza. La estructura estaba rematada por un mástil de barco con una brújula en el extremo superior. Intentando lograr la máxima expresividad en la representación y el elogio del elemento del agua, Rubens le otorgó un carácter dramático no sólo al tema y a la composición, sino incluso al escenario arquitectónico, dándoles a las pesadas masas de piedra inundadas de agua una impresión casi naturalista. Este enfoque hacia la forma arquitectónica a menudo ha llevado a los expertos en arte a la conclusión de que las ideas del artista no eran sensatas, que eran poco serias y que sus edificios pintados parecían objetos de utilería (véase, por ejemplo, Grimm, 1949). Sin embargo, debe tenerse en cuenta que se trataba precisamente de la originalidad distintiva del arte decorativo de Rubens lo que repercutió de modo notable en los constructores de las décadas posteriores. La fachada de La Fregatte, uno de los ayuntamientos en Grande Place en Bruselas, puede servir como ejemplo: imitaba las formas redondas de la popa de un barco (el edificio se construyó en el emplazamiento de las ruinas provocadas por el bombardeo de la ciudad a manos de los franceses en 1699). En el diseño del pórtico, Rubens reprodujo en parte la forma del entrepaño central del arco entre el patio y el jardín de su propia casa en Amberes: las esquinas forman ángulos rectos y los pilares tienen plintos macizos y rústicos.

El boceto del Ermitage parece haber sido pintado antes del 5 de diciembre de 1634, cuando se encargó el marco para la versión original del pórtico; posteriormente se hizo un encargo separado para los complementos

ERNESTVS
SCALDI
NEREIDES

FAS EST
VESTRA
DVCES.

(Martin, 1972). Las decoraciones pintadas para el pórtico fueron obra de Theodor van Thulden, Jean de la Barre, Jan Erasmus Quellinus, Jan y Gaspard van Balen, los hijos de Hendrik van Balen. El pórtico tenía 60 pies de alto y 70 pies de ancho (17,4 x 19,88 m).

La pintura que decoraba el pórtico apareció en el inventario (núm. 17) del Palacio de Bruselas realizado entre 1665 y 1698: "Pintura de 16 pies de alto y 14 de ancho, que representa a Mercurio en un pedestal, con el Skaldis (Schelte) acostado a su derecha y Amberes de rodillas al otro lado, pintado por T. van Thulden" (M. de Meyer, *Albrecht and Isabella en de Schilderkunst*, Bruselas, 1955, p. 457). Es probable que la misma imagen se represente en la pintura de David Teniers, Galería del archiduque Leopoldo Guillermo (Antigua pinacoteca, Munich, núms. 1.839/927; óleo sobre lienzo, 96 x 128 cm), donde en el piso a la izquierda, parcialmente cubierto por algunas otras pinturas, se ve inscrito en el marco: *T. van Thulden* (Speth-Holterhoff, 1957, ilustr. 60).

En el Museo Nacional de Estocolmo se encuentra una pintura del taller de Rubens, atribuida a Theodor van Thulden. Repite, con algunas modificaciones, el Mercurio del presente boceto del Ermitage: se encuentra de pie sobre un montón de mercaderías sosteniendo dos caduceos; hay un cupido en el cielo y otros dos en el suelo (inv. núm. 597; óleo sobre lienzo, 291 x 140 cm; entró en el catálogo de 1761 como adquirida de la Bolsa de Cambio de Amberes; véase *Notice descriptive des tableaux du Musée National de Stockholm...* de G. Goethe, Estocolmo, 1909, p. 293).

Procedencia: adquirida en 1779 para el Ermitage, de la colección Walpole en Houghton Hall, Inglaterra (para obtener más detalles, véase la nota en núm. 31).

Grabados: por Theodor van Thulden (1606-1669), en Gevartius 1642, ilustrs. 33 y 34 (con adiciones). Las escenas en los nichos fueron grabadas por separado por un maestro anónimo (V.-S. 1873, núm. 7879) y son muy poco comunes.

Página opuesta, izquierda: *Estructura decorativa en el puente de San Juan en 1594*. Grabado en *Descriptio publice gratulationis... principis Ernesti...*, 1595.

Página opuesta, derecha: *Estructura decorativa en el puente de San Juan en 1599*. Grabado en *Pompa triumphalis... in adventi... Alberti et Isabellae...*, 1602.

37. El arco de Hércules (frente) *Hercules Prodicius* (anterior)

1634-1635
Óleo sobre lienzo. 150 x 73 cm.
Transferido a partir de madera por A. Sidorov en 1871.
Este boceto está realizado en grisalla con toques de color; en varias partes puede verse el dibujo de abajo en tiza negra. Los contornos del arco están marcados a la izquierda con una línea doble y a la derecha con una línea triple. Hay líneas verticales que indican los ejes de dos columnas a la izquierda y de una columna a la derecha. También hay líneas horizontales que marcan el nivel de los capiteles y la cornisa a la derecha, el nivel de las bases a la izquierda y a la derecha, y el contorno de la cornisa izquierda. En la parte superior izquierda se repite en tiza el monograma P dentro de una corona. Cerca del borde superior izquierdo del fondo se encuentra un dibujo que muestra la disposición de las pilastras y las columnas laterales con sus cortes transversales al nivel de las bases.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 503.

Se trata de un boceto del lado anverso del arco, que daba un efecto de unidad al conjunto en la calle Monasterio, en la entrada de la morada de San Miguel, la residencia oficial del gobernador.

Sobre el entrepaño del arco en el boceto del Ermitage puede observarse una pintura, *Hércules en la encrucijada entre la Virtud y el Vicio,* protagonizada por Venus, Baco, Cupido y Minerva, que convoca al héroe al templo de la Gloria. El tema proviene principalmente de la historia de Pródico, sofista de Ceos (de ahí el título *Hercules Prodicius*, Pródico corrupto, es decir, *Prodicus' Hercules*), cuya versión mencionó Jenofonte en sus *Memorias de Sócrates* (II, I, 21-34); también proviene de *Los trabajos y los días,* de Hesíodo (287-291). Más tarde, el tema se empleó con frecuencia tanto en la literatura antigua como en la moderna. A juzgar por la composición, Rubens siguió la versión de Filóstrato el Viejo contenida en su *Vida de Apolonio de Tiana* (VI, 10), donde Hércules se disputa entre la Virtud y el Vicio, cada uno intentando hacerse con él.

La alegoría filosófica de elegir el curso de nuestras vidas, que adquirió amplia popularidad en el arte europeo occidental del Renacimiento, se convirtió en un tema favorito en los elogios didácticos de cortesanos, en especial de los dirigidos a jóvenes príncipes que se embarcaban en sus carreras. Aunque en general Rubens hacía un uso bastante amplio de las "entradas" y "apoteosis" tradicionales, sólo una vez representó a Fernando disfrazado de héroe mitológico en el último arco del ciclo.

En 1930, Panofsky observó que Rubens había abordado el tema de Hércules en la encrucijada de manera militar (Martin se adhirió al mismo punto de vista en 1972). Fernando se representa como un vencedor que debe recordar que no todos sus enemigos han sido derrotados, por eso junto a él se ven sus armas. La virtud por la que ha optado es el valor en la batalla. Sin embargo, es difícil respaldar totalmente esta interpretación. Las victorias de Fernando abrieron un camino hacia la paz y la prosperidad para los Países Bajos. Esta idea está latente en todo el programa del desfile. Fue con respecto a esto que se elogiaron las glorias de Fernando también en el arco final del ciclo. El decorado de *El arco de Hércules*, como el de Fernando, no contiene atributo militar alguno, salvo dos bombas en llamas, que no son tanto símbolos de guerra sino símbolos de "la prudencia heroica" del gobernante (véase Martin, 1972). El arco está coronado por una palmera, que simboliza la virtud, la justicia y el triunfo moral; la palma es alada, de ahí que sólo puede significar la victoria, la gloria, la paz y la prudencia (G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane…*, Ginebra, 1958, pp. 10-12, 298 y 299). En el grabado de Van Thulden, la banderola alrededor de la palma tiene la siguiente inscripción: *Ardua per praeceps gloria vadit iter* ("el camino a la gloria suprema atraviesa los peligros", véase Ovidio, *Tristia*, IV, III, 74). La palma está flanqueada por banderas y hay dos Victorias que sostienen los monogramas de Felipe y Fernando. La cornisa está decorada con una esfinge, símbolo de la Firmeza, la Agilidad y la Prudencia; en el grabado de Van Thulden aparece una inscripción bajo la pintura: *Herculi Alexikakos* (para Hércules, Vencedor del Mal).

El boceto se produjo después del 5 de enero de 1635, día en que la institución bancaria de Fuggers puso a disposición más fondos para levantar un tercer arco, aparte de los dos arcos de Felipe y de Fernando planeados en un principio. El presente boceto corresponde al grabado de Van Thulden. Las decoraciones pintadas para este arco fueron obra de Jan van Eyck y David Ryckaert. El arco tenía 55 pies de alto y 34 pies de ancho (15,62 x 9,65 m).

Procedencia: adquirida en 1779 para el Ermitage, de la colección Walpole, Houghton Hall, Inglaterra (para obtener más detalles, véase la nota núm. 31).

Grabados: por Theodor van Thulden (1606-1669), en Gevartius 1642, ilustrs. 37 y 38.

38. Baco

Últimos años.
Óleo sobre lienzo. 191 x 161,3 cm. Trasferido a partir de madera por A. Sidorov en 1891.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 467.

El tema de las *Bacanales* fue uno de los preferidos de Rubens, y en su obra empleaba con frecuencia representaciones de los compañeros de Baco, como ménades, faunos, sátiros o Sileno. Pero las pinturas del mismo Baco son poco comunes en la obra de Rubens.

Como señaló Linnik en 1977 (véase Linnik, 1981), este tipo de Baco, presentado como un gordo parrandero, fue muy conocido en el arte de Europa del norte durante mucho tiempo. Por consiguiente, en los grabados de los Países Bajos de los siglos XVI y XVII, personificaba el mes de octubre, época en que se cosechan las uvas, se fermenta el vino nuevo y se celebra la ocasión. Así se plasmó a Baco, por ejemplo, en el grabado homónimo de Hendrick Goltzius. Por la misma razón, Baco simboliza el otoño. Ésta es la actitud con la que debería interpretarse la escena del festín en el pabellón en el fondo lejano de la presente pintura. Su motivo icnográfico central, Baco sentado en un barril con una gran copa en la mano, no era raro en el arte de los Países Bajos, sobre todo en los grabados (por ejemplo, la fuente de Baco en la famosa serie de grabados que realizó Hans Vredeman de Vries o el emblema en el libro de Ioannes Sambucus [Ioannes Sambucus, *Emblemata…*, Amberes, 1566]; véase A. Henkel, A. Schöne, *Emblemata…*, Stuttgart, 1967, p. 204).

Entre las posibles fuentes iconográficas del Baco del Ermitage, Linnik escogió las siguientes, por tener al menos alguna relación con el tema: 1) el grupo de Sileno en el grabado de Andrea Mantegna llamado *Bacanales*; el dibujo autógrafo de Rubens se encuentra en el Louvre, París; 2) el grabado de Hans Baldung Grien; 3) la pintura *Bacanales,* de Tiziano, en el Prado, Madrid, cuya réplica se encuentra en el Museo Nacional de Estocolmo.

Como establecieron de manera independiente Bailey (1977) y Linnik (1981), la cabeza de Baco en la pintura del Ermitage se inspiró en el busto de mármol del emperador Vitelio, cuyas seis réplicas todavía se conservan. Según Max Rooses, Rubens ha esbozado el busto del Louvre (en el Museo Albertina de Viena hay un dibujo, considerada actualmente como una copia del original de Rubens; véase *Rubenszeichnungen der Albertina zum 400.* Geburtstag. Ausstellung 30. März bis 12. Juni, Viena, 1977, núm. 152). Nunca se ha puesto en duda la autoría de Rubens, gracias a que la pintura se catalogó como un Rubens en el inventario de su propiedad realizado a su muerte, y así figuraba en las cartas de Philip Rubens, el sobrino del artista.

En una carta de Philip Rubens a Roger de Piles, experto y conocedor de arte francés (en respuesta a su carta del 5 de marzo de 1676), aparece lo siguiente: "*Baco y Andrómeda* [la llamada *Gran Andrómeda*, actualmente en el Gemäldegalerie, Berlín-Dahlem] forman parte de las últimas obras y no se han grabado" (véase *Boletín Rubens*, 1882-1910, II, p. 167). Esta fecha, atribuida a los últimos años de la obra de Rubens, se corrobora por las características estilísticas de la pintura. En el colorido domina la tonalidad dorada cálida, que impregna hasta la parte central en blanco, rojo y azul; los intrincados contornos, bien definidos de las figuras en movimiento, están suavizados por la luz y un por manejo amplio, casi esbozado. Las figuras parecen pertenecer al aire y a la luz que imbuyen el espacio, cuya infinitud se realza por el dinamismo de la composición, donde el grupo monumental del primer plano está en contraste con el paisaje en el fondo lejano.

Rubens (o una antigua copia). *Baco*.
Uffizi, Florencia.

Procedencia: en el inventario de la propiedad de Rubens, realizado a su muerte, entre las pinturas con el membrete "faictes par feu Monsieur Rubens", el artículo núm. 91 se describe como Un Bacchus avec une tasse à la main (Denucé, 1932, p. 60). Philip Rubens, sobrino del artista, heredó la pintura y más tarde se la vendió al duque de Richelieu en París por medio de la agencia del comerciante de arte Mateys Musson en Amberes y Michel Picard en París (véase la carta de Philip Rubens a Picard del 11 de febrero de 1676; Boletín Rubens, 1882-1910, II, p. 163; también las cartas de Picard a Musson del 3, 6, 17, 24 y 31 de enero, 3 y 7 de febrero y 17 de abril de 1676; J. Denué, Na Peter Pauwel Rubens..., Bronnen voor de geschiendenis van de vlaamche Kunst, tomo V, Amberes, 1949, pp. 428-435 y 438). De la colección del duque de Richelieu, la pintura pasó a la colección Crozat en París, de la cual se adquirió para el Museo del Ermitage, en 1772.

Versión: *Baco*, Uffizi, Florencia; inv. núm. 216 (originalmente en la colección de la reina Cristina de Suecia, luego en la colección del duque de Orleans). Se le consideraba una antigua copia a pequeña escala; no obstante, es probable que fuera un *modello* autógrafo para la pintura del Ermitage.
Grabados: por Pietro Peiroleri (nacido en 1741), realizados en 1758 (V.-S. 1873, núm. 130); con la inscripción: Della Galeria del Signor Barone de Thiers in Parigi.

39. Escena pastoril

1636-1640
Óleo sobre lienzo. 114 x 91 cm.
El Ermitage, San Petersburgo. Inv. núm. 493.

Glück sugirió (Glück, 1920, p. 95) que el tema se extrajo de *Aminta*, el drama pastoril de Torquato Tasso (puesto en escena en 1573, publicado en 1581). Si esta suposición fuera cierta, entonces la escena debería representar el final feliz de la historia contada en el monólogo de Elpino sobre el pastor Aminta, que estaba enamorado de Silvia, una ninfa (acto V, escena I).

No existe ninguna escena idéntica en el drama, de modo que la suposición de que el tema se tomó de Tasso debe de haber surgido a raíz de que una versión de esta composición, comprada en 1641 para el príncipe de Orange (se cree que es la pintura que en la actualidad está en el Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Munich), se llamaba *Silvia*.

Es muy probable que los contemporáneos identificaran la escena pastoril neutra con el entonces popular tema. Eran bastante comunes los motivos pastoriles similares en la rápida década de la obra de Rubens (p. ej., *Paisaje con un arco iris*, núm. 30).

Tradicionalmente, aunque sin ninguna evidencia precisa, los eruditos 'rubensianos', desde Hoet, en 1752 (Hoet & Terwesten 1752-1770, I), hasta Rosenberg, en 1905, creyeron que Rubens se había retratado a él mismo y a Helena Fourment en esta obra. Neustroyev (1909) y Benois (1910) sostenían el mismo punto de vista.

La pintura fue comprada en el siglo XVIII como una obra de Rubens. Rooses (1890) la consideró no sólo un auténtico Rubens, sino también de mejor calidad que la pintura de Munich. Benois (1910) la atribuyó a Rubens sin reservas. En el Catálogo del Ermitage de 1958 se compartía la misma atribución.

Pero Waagen (1864), y más tarde Somov (1902), y el mismo Rooses (1905) describieron la pintura del Ermitage como una réplica del original de Munich, sin indicar cuándo se repitió el tema. Neustroyev (1909) comentó que Rooses (1890) no tenía fundamento alguno para estimar la factura de la pintura del Ermitage superior a la de la pintura de Munich.

Rosenberg (1905) y Oldenbourg (1921) no incluyeron la pintura del Ermitage entre las obras de Rubens. Bazin (1958) la tomó como una copia de la pintura de Munich. En los catálogos de la Antigua pinacoteca publicados en 1936 y 1938, también se hizo referencia a la pintura del Ermitage como una réplica de la versión de Munich antes de su segundo retoque (véase más abajo).

Rubens. *Pastor abrazado a una pastora*.
Antigua pinacoteca, Munich.

La pintura del Ermitage debió realizarse en el estudio de Rubens (véanse las características más abajo). Al mismo tiempo, las características típicas del período tardío de Rubens se encarnan tan plenamente en la pintura del Ermitage, como para sugerir la participación directa del artista en la realización.

Es posible que se haya producido de manera simultánea con la pintura de Munich de 1636-1640, pues parece reflejar el concepto inicial de la composición con su equilibrio típicamente rubenesco entre el grupo central y el paisaje, mientras que en la versión de Munich, que pasó por ulteriores retoques, el paisaje es de mayor importancia.

Procedencia: adquirida para el Ermitage entre 1764 y 1774. El antiguo inventario del Ermitage reza: "...se presume que proviene de la colección de pinturas del rey Guillermo en Looe...". La presente pintura probablemente es idéntica a la del remate de Dowburg en Amsterdam del 7 de mayo de 1770 (véase Hoet & Terwesten, 1752-1770, I, p. 137).

Versiones: Antigua pinacoteca, Munich, ca. 1636-40. núms. 328/759, óleo sobre madera, 162 x 134 cm. Identificada como la pintura catalogada en el inventario póstumo de la propiedad de Rubens con la núm. 94 entre "faictes par feu Monsieur Rubens": "Un berger caressant une bergère" ("Un pastor acariciando a una pastora").

40. Paisaje con Cimón e Ifigenia

Década de 1930.
Óleo sobre madera. 49 x 73 cm.
La pintura sufrió grandes daños. Las figuras resultaron afectadas, en especial los rostros de las mujeres, que fueron restaurados o incluso, tal vez, vueltos a pintar. En el dorso reza una inscripción del siglo XIX, Rubens, y una etiqueta rasgada que dice: Cimon Iphingenis/original of/Sr Pieter Paul Rub... El tipo de caracteres y de papel sirven

El tema se tomó del *Decamerón,* de Giovanni Boccaccio. V. I. En 1949, R. M. Khai atribuyó la pintura al alumno de Rubens, Frans Wouters (1612-1659). En 1972, N. Smolskaya enmendó considerablemente la atribución: pintada por Rubens en la década de 1630, quedó sin terminar; hasta después de la muerte del artista, las figuras fueron agregadas por Frans Wouters, quien había venido de Inglaterra, donde vivía entonces, para participar de la tasación de las pinturas dejadas luego de la muerte de Rubens (véase Smolskaya, 1973, 1974).

La naturaleza muerta en la parte inferior de la pintura, de calidad bastante inferior y sin relación alguna con la composición, fue pintada por otro artista cuya identidad no se ha establecido. El alto nivel patente en la realización del paisaje y sus características estilísticas, aunque distintos de las pinturas de Wouters (como su obra firmada *Paisaje con sátiros y ninfas*, Galería Nacional, Londres), concuerdan bastante con las pinturas de Rubens *Pastor con rebaño* (hacia 1629) y *Paisaje con un pastor y un rebaño* (hacia 1638, ambos en la Galería Nacional, Londres).

Las características rubenescas de este lienzo se manifiestan no sólo en la construcción del espacio, sino también en el tratamiento de los árboles (unos árboles cortos con copas redondas y un delgado árbol con follaje semitransparente a la derecha).

Son igualmente evidentes en el manejo de las hojas, realizadas con pinceladas ligeras cuando están a la sombra y con puntos y rayas en tono claro de blanco cuando las alcanza el sol, lo cual da la impresión de que toda la copa se encuentra en movimiento. No menos característico de Rubens es la iluminación y la tonalidad general de la pintura (los rayos brillantes del atardecer que llenan el aire con un resplandor dorado, las partículas rosadas en el follaje y los reflejos rojos en los troncos de los árboles).

Procedencia: adquirida en 1937 para el Ermitage por la Comisión de Adquisición Estatal.

1577 Nacido el 28 de junio en Siegen, Westphalia (Alemania), Pedro Pablo Rubens era el sexto hijo de María Pypelinckx y Jan Rubens, abogado de Amberes que había escapado del reino del terror del duque de Alba.

1578 La familia se muda a Colonia.

1589 Tras la muerte de Jan Rubens, la viuda regresa a Amberes con sus seis hijos.

1589-1590. Junto con su hermano mayor Philip, Pedro Pablo asiste a escuela latina de la catedral.

1591 (ca.). Comienza a estudiar bajo la dirección de los pintores de Amberes, Tobías Verhaecht (paisajista), luego Adam van Noort y, por último, Otto van Veen.

1598 Se convierte en maestro de la Guilda de San Lucas.

1600 9 de mayo: parte hacia Italia. Durante los siguientes ocho años, trabaja como pintor de la Corte para el duque de Mantua, Vincenzo Gonzaga.

1603 3 (ó 5) de marzo: abandona Mantua y se dirige a España. Lleva consigo obras de arte, pensadas como obsequios para el rey español Felipe II y el duque de Lerma, primer ministro. Pinta *Retrato ecuestre del duque de Lerma* (Prado, Madrid).

1604 Junio. Regresa a Italia.

1606-1608. Vive y trabaja en Roma, donde la Congregación Oratoriana le encarga pintar un retablo para la iglesia de S. María en Vallicera (Chiesa Nuova): *Madona adorada por santos* (versión original en el Musée de Peinture et Sculpture, Grenoble; la obra acabada se encuentra en dicha iglesia romana).

1608 28 de octubre: abandona Roma al enterarse de la enfermedad fatal de su madre. Llega a Amberes hacia el 11 de diciembre.

1609 23 de septiembre: lo nombran pintor de la Corte de los regentes de Habsburgo en Flandes, el archiduque Alberto y la infanta Isabel. 3 de octubre: se casa con Isabella, la hija de Jan Brant, abogado de Amberes.

1609-1610. Pinta *Autorretrato con Isabella Brant* (Antigua pinacoteca, Munich); por encargo del Ayuntamiento de Amberes realiza la pintura *La adoración de los Magos* (Prado, Madrid) para la Cámara del Concejo del Ayuntamiento.

1610 Compra una casa en Amberes; en los siguientes años la reconstruye y decora según su propio diseño (actualmente el Rubenshuis, Amberes).

1610-1611 Produce el tríptico *La elevación de la cruz* (catedral de Amberes) para la iglesia de San Walpurgis. Cuenta con un gran número de aprendices en su taller.

1611-1614 Produce el tríptico *El descendimiento de la cruz* para el altar de los Arquebuseros en la catedral de Amberes.

1617 Trabaja en una pintura para una serie de tapices, *La historia del cónsul Decio Mus* (Liechtensteinische Staatliche Kunstsammlung, Vaduz).

1620 29 de marzo: firma un contrato para esbozar treinta y nueve composiciones para el techo de la iglesia Jesuita de Amberes (incendiada en 1718).

1622 Febrero: cierra un acuerdo con María de Médicis, la viuda de Enrique IV, para producir una serie grande de pinturas para la galería del palacio de Luxemburgo en París: *La vida de María de Médicis* (Louvre, París). Publica *Palazzi di Genova* en Amberes, una colección de grabados de "planos, fachadas y secciones transversales" basados en sus dibujos.

1622-1623 Dibuja doce bocetos para la serie de tapices *La historia de Constantino,* encargados por Luis XIII (no existentes).

1623 La infanta Isabel, vicerregenta de Flandes, decreta que Rubens deberá recibir un pago mensual. Comienza sus actividades como diplomático.

1624 29 de enero: le conceden un título en la nobleza.

1626 20 de junio: muerte de Isabella Brant.

1627 Viaja a Holanda para conocer a Balthazar Gerbier, agente diplomático inglés.

1627-1628 Por encargo de la infanta Isabel, completa quince bocetos para la serie de tapices *El triunfo de la Eucaristía* (tres de los cuales se encuentran en el Museo Ringling, Sarasota, Fla.).

1628 28 (ó 29) de agosto: sale de Amberes en misión diplomática. Allí pinta *Retrato ecuestre de Felipe V* (no existente).

1629 27 de abril: lo nombran secretario del Consejo Privado del Rey español para Flandes.
13 de mayo: regresa de España a Bruselas.
5 de junio: llega a Londres para tramitar negociaciones de paz entre España e Inglaterra.

1629-1630 Pinta la alegórica *Paz y guerra* (Galería Nacional, Londres) que le obsequia a Carlos I. Éste le encarga producir nueve pinturas para el techo de la Sala de Banquetes en Whitehall, Londres (aún existentes).

1630 3 de marzo: Carlos I le concede el título de caballero. La Universidad de Cambridge lo declara Maestro honorario de la Artes.
6 de abril: regresa de Londres a Amberes.
6 de diciembre: se casa con Helena Fourment, la hija menor de un acaudalado comerciante de tapices, Daniel Fourment.

1631 20 de agosto: Felipe IV de España le concede el título de caballero.

1634-1635 Por encargo del ayuntamiento de Amberes, trabaja en bocetos de arcos del triunfo para la recepción ceremonial del nuevo gobernador, el cardenal infante Fernando, el 17 de abril de 1635 (Ermitage, San Petersburgo; Museo Pushkin, Moscú; Museo Fogg, Cambridge; Museo Ashmolen, Oxford; Museo Koninklijk voor Schone Konsten, Amberes; Musée de Bonnat, Bayonne).

1635 Compra el castillo de Steen, cerca de Elewijt, donde pasa principalmente los meses estivales. Pinta allí los últimos paisajes.

1636 Junio: lo nombran pintor de la Corte del cardenal infante Fernando. Recibe un encargo para 112 pinturas sobre los temas de *Metamorfosis,* de Ovidio, para el pabellón de caza de Felipe IV, Torre de la Parada, cerca de Madrid (la mayoría de las pinturas se encuentran en el Prado, Madrid).

1637-1638 Pinta *Los horrores de la guerra* (Pitti, Florencia).

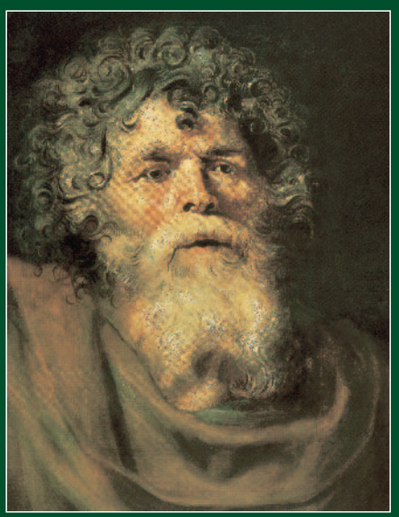
1640 27 de mayo: escribe su testamento.
30 de mayo: muere Pedro Pablo Rubens.

ADLER, W. *Rubens. Los paisajes (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, I8, 1),* Oxford, 1982.
AEDES WALPOLIANAE. *Aedes Walpolianae o Descripción de la colección de pinturas en Houghton Hall en Norfolk, residencia de R. H. Sir Robert Walpole, conde de Orford,* Londres, 1752.
ALPATOV, M. V. Alpatov, *Estudios de la historia del arte de Europa occidental,* Moscú, 1963 (en ruso).
ALPATOV, M. V. *"Persée et Andromède" de Rubens,* en: *Muzeum i twórca (Mélanges S. Lorentz),* 1969, pp. 25-30.
ALPATOV, M. V. *"Perseo y Andrómeda" de Rubens,* en: Estudios de la historia universal del arte, Moscú, 1979, pp. 70-77 (en ruso).
ALPERS, S. *Las decoraciones de la Torre della Parada (Corpus Rubenianum Ludwig Burchard, IX),* Bruselas, 1971.
ALTE PINAKOTHEX, *Catálogo del Alte Pinakothek.* Edición oficial, Munich, 1938.
ÄLTERE PINAKOTHEK. *Ältere Pinakothek.* Amtlicher Katalog, Munich, 1936.
ANTONOVA-MALITSKAYA. I. *Le Musée de Moscou*, París, 1963.
AUST, G. *Entwurf und Ausführung bei Rubens*, en: *Wallraf-Richartz-Jahrbuch*, 1958, tomo XX.
BAILEY, S. *Las metamorfosis del Grimani «Vitellius»*, en: *Publicación del museo J. Paul Getty*, 1977, tomo V, p. 119.
BALIS. A. *Escena de caza de Rubens* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, 18, 2), Londres y Oxford, 1986.
BAUCH, K. *Beiträge zur Rubensforschung*, en: *Jahrbuch der Preussischen Kunstsammlungen*, 1924, tomo XLV, fascs. 1 y 2.
BAUDOUIN. *Description des tableaux du Cabinet de M. le Comte de Baudouin…*, 1780 (fondo de manuscritos núm. 1, Archivos del Ermitage, San Petersburgo.
BAUDOUIN. *Rubens Diplomate. Exposition au Château Rubens-Elewijt, 1 juillet-15 septembre 1962* (*catalogue par F. Baudouin*), Anvers, 1962.
BAUDOUIN, Fr. *Een Jeugdwerk van Rubens "Adam en Eva", en de relatie van Veen en Rubens*, Antwerpen (Tijdschrift der Stad Antwerpen), núm. 2, julio, 1968.
BAUDOUIN, F. *Rubens et son siècle*, Amberes, 1972.
BAUMSTARK, R. Rez. Zu J. R. Martin, *Las decoraciones para la Pompa Introitus Ferdinandi* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVI). Bruselas, 1972, en: *Kunstchronik*, 1973, núm. 26, pp. 171-181.
BAUMSTARK, R. *Ikonographische Studien zu Rubens Kriegs- und Friedensallegorien*, en: *Aachener Kunstblätter*, 1974, núm. 45, pp. 125-234.
BAZIN. *Musée de l'Ermitage, Les Grands maîtres de la peinture.* Texte de Germain Bazin, París, 1958.
BECHER, E. *"Venus und Adonis". Ein neues Rubensbild. Mit einem Nachtrag*, Grünewald y Berlín, 1898-1900.
BENOIS, A. L. *El palacio Stroganov y la galería Stroganov en San Petersburgo*, en: *Tesoros de arte de Rusia*, 1901, tomo 1 (en ruso).
BENOIS, A. L. *Guía de la galería de pinturas del Ermitage imperial*, San Petersburgo, 1910 (en ruso).
BIALOSTOCKI, J. *El descendimiento de la cruz en obras de P. P. Rubens y su estudio*, en: *El boletín de arte*, diciembre de 1964.
BODE, W. *Die vlämische Schule*, en: *Gemälde alter Meister im Besitze S. M. des Deutschen Kaisers…*, hrsg. von Paul Seidel..., Berlín, 1909.
BODE, W. *Die Meister der holländischen und vlämischen Malereischulen*, 3ª. ed., Leipzig, 1921 (1ª. ed.: *Rembrandt und seine Zeitgenossen*, Leipzig, 1906).
BULLETIN RUBENS, *Boletín Rubens. Annales de la commission officielle, instituée… pour la publication des documents relatifs à la vie et aux œuvres de Rubens*, Amberes y Bruselas, 1882, tomo I; 1883, tomo II; 1888, tomo III; 1896, tomo IV; 1897, tomo V: fascs. 1 y 2; 1900, fasc. 3; 1910, fasc. 4.
BURCHARD, L. *"Skizzen des jungen Rubens", Sitzungsberichte der kunstgeschichtlichen Gesellschaft*, Berlín, octubre de 1926-mayo de 1927.
BURCHARD, L. *Die neuerworbene Landschaft von Rubens im Kaiser-Friedrich-Museum*, en: *Jahrbuch der preussischen*, Kunstsammlungen, 1927.
BURCHARD, L. *Alcuni dipinti del Rubens nel suo periodo italiano*, en: *Pinacoteca*, julio-agosto, 1928.
BURCHARD, L. *Exhibición de arte de préstamo de Peter Paul Rubens, Catálogo*, 4 de octubre-11 de noviembre de 1950, Londres.
BURCHARD, L. - D'HULST, A. *Dibujos de Rubens*, tomos I-II, Bruselas, 1963 (*National Centrum voor de Plastische Kunsten* van de XVI-de en XVIII-de eeuw, II).
BURCKHARDT, J. *Erinnerungen aus Rubens*, Basle.
CASTAN, A. *«Une visite au Saint-Ildefonse» de Rubens*, Besançon, 1885.
CATÁLOGO DEL ERMITAGE. *Breve catálogo de la galería de pinturas del Ermitage imperial*, San Petersburgo, 1911 (en ruso).
CATÁLOGO DEL ERMITAGE. *Breve catálogo de la galería de pinturas del Ermitage imperial*, Petrogrado, 1916 (en ruso).
CATÁLOGO DEL ERMITAGE. *Catálogo de pinturas de Europa occidental en el Ermitage*, ed. por V. F. Loewinson-Lessing, Leningrado y Moscú, 1958, tomo II (en ruso).
CATÁLOGO DEL ERMITAGE. *El Ermitage. Pinturas de Europa occidental.* Catálogo, tomo II, Leningrado, 1981 (en ruso).
CATÁLOGO DEL MUSEO DE KIEV. *Museo de Kiev de pinturas y esculturas de Europa occidental*, Moscú, 1961 (en ruso).
CATÁLOGO DE LA GALERÍA KUSHELEV-BEZBORODKO. *Galería de pinturas de la Academia Imperial de Artes: catálogo de la galería del conde N. A. Kushelev-Bezborodko*, comp. por B. K. Vesselovsky, San Petersburgo, 1886, tomo III (en ruso).
CATÁLOGO DEL MUSEO PUSHKIN. *Catálogo de la galería de pinturas del Museo de Bellas Artes Pushkin*, Moscú, 1957 (en ruso).
CATÁLOGO DEL MUSEO PUSHKIN. *Catálogo de la galería de pinturas del Museo Pushkin de Bellas Artes*, Moscú, 1961 (en ruso).
CATÁLOGO DEL MUSEO PUSHKIN. *Catálogo de la galería de pinturas del Museo Pushkin de Bellas Artes*, Moscú, 1986 (en ruso).
CDR. *Correspondance de Rubens et documents épistolaires concernant sa vie et ses œuvres, publiés, traduits et annotés par Ch. Ruellens et M. Rooses*, tomos I-VI, Amberes, 1887-1909 (*Codex Diplomaticus Rubenianus*).
COSNAC, Comte. *Les Richesses du Palais Mazarin*, París, 1884.
CROZAT. *Catalogue des tableaux du Cabinet de M. Crozat, baron de Thiers*, París, 1755.
DENUCÉ, J. *Galerías de arte de Amberes. Inventarios de las colecciones de arte en Amberes en los siglos XVI y XVII*, La Haya, 1932 (*Fuente histórica para el estudio del arte flamenco*, II).
DOBROKLONSKY, M. V. *Dibujos de Rubens. Catálogo de la colección del Ermitage*, III, Moscú y Leningrado, 1940 (en ruso).
DOBROKLONSKY, M. V. *"La coronación de la Virgen" en el Ermitage, Documentos del Departamento de Arte de Europa Occidental del Ermitage*, 1949, tomo III (en ruso).
DOBROKLONSKY, M. V. *Los dibujos de la escuela flamenca de los siglos XVII y XVIII. Catálogos de las colecciones del Ermitage*, Moscú, 1955, IV (en ruso).
DROST, W. *Barockmalerei in den germanischen Ländern*, Potsdam, 1926 (Handbuch der Kunstwissenschaft).
EIGENBERGER, R. *Ergänzungen zum Lebenswerke von Rubens und van Dyck in der akademischen Gemäldegalerie in Wien*, Belvedere, tomo V, 1924.
EIGENBERGER, R. *Die Gemäldegalerie der Akademie der bildenden Künste in Wien*, Viena-Leipzig, 1927, tomos I y II.
EVERS, H. G. *Peter Paul Rubens*, Munich, 1942.
EVERS, H. G. *Rubens und sein Werk, neue Forschungen*, Bruselas, 1943.

FOUCART, J. *Rubens et son atelier, Paysage à l'arc-en-ciel ou Idylle pastorale*, en: *Le Siècle de Rubens dans les collections publiques françaises*. Grand Palais, 17 noviembre 1977-13 mars 1978, París, 1977, núm. 152, pp. 199-201.
FREDLUNG, B. *Arkitektur i Rubens Maleri. Form och funktion, Konstvetenskapliga Institutionen*, Göteborg, 1974.
FREEDBERG, D. *Fuente para el modello de Rubens de la Asunción y la coronación de la Virgen: estudio en respuesta a imágenes*, en: *Revista Burlington*, julio de 1978, pp. 432-441.
FREEDBERG, D.Rubens. *La vida de Cristo después de la pasión* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VII), Nueva York, 1984.
FRIEDLÄNDER, W. *Del Barroco temprano al tardío: Cigoli y Rubens*, en: *Studien zur toskanischen Kunst*, Festschrift für L.-H. Heydenreich, Munich, 1964.
GERSON, E., - TER KUILE, H. *Arte y arquitectura en Bélgica*, 1600 a 1800, Harmondsworth (Middlesex), 1960 (*Historia del Arte de Pelican*, XVIII).
GEVARTIUS, C. [J. C. Gevaerts], *Pompa Introitus Honori Serenissimi Principis Ferdinandi Austriaci…*, Amberes, 1642.
GHERSHENZON-CHEGODAYEVA, N. M. *Pintores flamencos*, Moscú, 1949 (en ruso).
GLÜCK, G., *Zum Rubens-Band der Klassiker der Kunst*, 1905, en: Gustav Glück, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von L. Burchard et R. Eigenberger, tomo I, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Viena, 1933.
GLÜCK, G. *Niederländische Gemälde aus der Sammlung Alexander Tritsch in Wien*, Viena, 1907.
GLÜCK, G. *Rubens und Frans Francken der Jüngere*, 1918, en: Gustav Glück, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von L. Burchard et R. Eigenberger, tomo I, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Viena, 1933.
GLÜCK, G. *Rubens' Leibesgarten*, 1920, en: Gustav Glück, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von L. Burchard et R. Eigenberger, tomo I, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Viena, 1933.
GLÜCK, G. *Rubens' Kreuzaufrichtungs-Altar*, 1922, en: Gustav Glück, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von L. Burchard et R. Eigenberger, tomo I, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Viena, 1933.
GLÜCK, G. Glück, *Van Dyck's Apostolfolge*, 1927, en: Gustav Glück, *Gesammelte Aufsätze*, hrsg. von L. Burchard et R. Eigenberger, tomo I, Rubens, Van Dyck und ihr Kreis, Viena, 1933.
GLÜCK, G. Rubens, *Van Dyck und ihr Kreis*, Viena, 1933.
GLÜCK, G. *Die Landschaften von P. P. Rubens*, Viena, 1945.
GLÜCK, G. - HABERDITZL, F. M. *Die Handzeichnungen von Peter Paul Rubens*, Berlín, 1928.
GOELER VON RAVENSBURG. *Rubens und die Antike*, Jena, 1882.
GORIS, J. A. - HELD, J. S. *Rubens en América*, Nueva York, 1947.
GRIMBERGEN, G. *Historische Levensbeschrijving van P. P. Rubens…*, Rotterdam, 1840.
GRIMM, G. *Arquitectura en los cuadros de Rubens*, en: *Documentos del Departamento de Arte de Europa Occidental del Ermitage*, 1949, tomo III (en ruso).
GRITSAÏ, N. I. *"Perseo y Andrómeda: Antiguos y renacentistas"*, en *Problemas del desarrollo de la pintura extranjera*. Academia de Arte de URSS. Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura I. Ye. Repin, Leningrado, 1990 (en ruso).
GRITSAÏ, N. I. *"La unión de la tierra y el agua de Rubens: La iconografía"*, en: *Problemas del desarrollo de la pintura extranjera*. Academia de Arte de Rusia. Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura I. Ye. Repin, San Petersburgo, 1993 (en ruso).
GRITSAÏ, N. I. *"El lenguaje de los objetos en la representación de los banquetes del Salvador por Rubens y su taller"* en: *Problemas del desarrollo de la pintura extranjera*. Academia de Arte de Rusia. Instituto de Pintura, Escultura y Arquitectura I. Ye. Repin, San Petersburgo, 1994, parte I, p. 39-41 (en ruso).
GROSSMANN, K. *Der Gemäldezyklus der Galerie der Maria von Medici von Peter Paul Rubens*, Strasbourg, 1906 (*Zur Kunstgeschichte des Auslandes*, XLV).
GROSSMANN, F. *Holbein, pinturas flamencas y Eberhard Jabach*, en: *Revista Burlington*, enero de 1951.
HABERDITZL, F. M. *Die Lehrer des Rubens. Otto van Veen*, en: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen…*, 1908, tomo XXVII, fasc. 5.
HABERDITZL, F. M. *Studien über Rubens*, en: *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen…*, 1912, tomo XXX, fasc. 5.
HASSELT, M. *Histoire de P. P. Rubens…*, Bruselas, 1840.
HAVERKAMP-BEGEMANN, E. *Olieverschetsen van Rubens*, Museo Boymans, Rotterdam, 1953.
HAVERKAMP-BEGEMANN, E. *Rubens Schetsen*, en: *Boletín Museo Boymans*, Rotterdam, Deel V, núm. 1, marzo de 1954.
HAVERKAMP-BEGEMANN, E. *Propósito y estilo: bocetos al óleo de Rubens.* Jan Brueghel. *Rembrandt*, en: *Stil und Überlieferung in der Kunst des Abendlandes. Akten des 21. Internationalen Kongresses für Kunstgeschichte in Bonn 1964*, tomo III (*Theorien und Probleme*), Berlín, 1967.
HELD. *Rubens. Dibujos selectos, introducción y catálogo crítico* por Julius S. Held, tomos I y II, Londres, 1959.
HELD, J. S. *Rubens y Vorsterman*, en: *La publición trimestral de arte*, 1969, núm. 2.
HELD, J. S. *Boceto de Glynde de Rubens y la instalación del techo de Whitehall*, en: *Revista Burlington*, mayo 1970.
HELD, J. S. *Algunos dibujos de Rubens, desconocidos o no reconocidos*, en: *Dibujos maestros*, 1974, núm. 12.
HELD, J. S. *Los antiguos bocetos de Peter Paul Rubens. Catálogo crítico*. Princeton, New Jersey, 180, tomos I y II.
HELD, J. S. *Rubens y su círculo*, Princeton, New Jersey, 1982.
HERMANN, H. *Untersuchungen über die Landschafts-gemälde von Rubens*, Stuttgart, 1936.
HIND, A. M. *Catálogo de dibujos de artistas holandeses y flamencos preservados en el Departamento de Grabados y Dibujos del Museo Británico*, tomo II (*Dibujos de Rubens, van Dyck y otros artistas de la escuela flamenca del siglo XVII*), Londres, 1923.
HOET-TERWESTEN. G. *Catalogus of naamlyst van Schilderyen, met derzelven pryzen, zedert een langen reeks jaren…* verkogt. tomos I y II, La Haya, 1752; P. Terwesten, *Catalogus og naamlyst van schilderyen…* zedert den 22 aug. 1752 tot den 22 Nov. 1768... verkogt..., tomo III, La Haya, 1770.
HULST, R. & VANDEVEN, M. *Rubens. El Antiguo Testamento* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*. III). Nueva York, 1989.
HYMANS, H. *Notes sur quelques œuvres d'art conservées en Flandre et dans le Nord de la France*, en: *Bulletin des commissions royales d'art et d'archéologie*, 1883.
HYMANS, H. *Lucas Vorsterman. Catalogue raisonné de son œuvres, précédé d'une notice sur la vie et les ouvrages du Maître*, Bruselas, 1893.
JACOBSEN, E. *Gemälde und Zeichnungen in Genua. Aus Anlass des neuen Kataloges*, en: *Repertorium für Kunstwissenschaft*, 1911, tomo XXXIV.
JAFFÉ, M. *Unión de la tierra y el agua revivida para el Fitzwilliam*, en: *Revista Burlington*, octubre de 1960.
JAFFÉ, M. *Peter Paul Rubens y los Padres Oratorianos* en: *Proporzioni*, 1963, tomo IV.
JAFFÉ, M. *Paisaje de Rubens y otro de Van Dyck*, en: *Revista Burlington*, agosto de 1966.
JAFFÉ, M. *Rubens*, en: *Enciclopedia de arte mundial*, Nueva York, Toronto y Londres, 1966, tomo XVI.
JAFFÉ, Jacob. Jordaens *Exhibición en la Galería Nacional de Canadá*, Ottawa, 29 noviembre 1967-5 janvier 1969 (selección y catálogo por Michael Jaffé).
JAFFÉ, M. *Catálogo completo Rubens*, Milán, 1989, núm. 78.

KIESER, E. *Tizians und Spaniens Einwirkungen auf die späteren Landschaften des Rubens*, en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Munich, 1931, tomo VIII, fasc. 4.
KIESER, E. *Antikes im Werke des Rubens*, en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., Munich, 1933, tomo X, fasc. 1/2.
KIESER, E. *Rubens' Münchener Silen und seine Vorstufen*, en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, N. F., Munich, 1938-1839, tomo XIII.
KIESER, E. *Rubens' Madonna im Blumenkranz*, en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Munich, 1950, tomo I.
KUZNETSOV, Y. I. *Dibujos de Rubens de los museos rusos. En el aniversario 325 de la muerte del artista. Catálogo de la exhibición*, Leningrado-Moscú, 1965 (en ruso).
KUZNETSOV, Y. I. *Naturaleza muerta de Europa occidental*, Leningrado y Moscú, 1966 (en ruso).
KUZNETSOV, Y. I. *Pinturas de Europa occidental en los museos soviéticos*, Leningrado, 1967 (en ruso).
KUZNETSOV, Y. I. *Dibujos de Rubens*, Moscú, 1974 (en ruso).
KÜNSTLE, K. *Ikonographie der Heiligen, Freiburg im Br.*, 1926.
KÜNSTLE, K. *Ikonographie der Christlichen Kunst*, tomo I, *Freiburg im Br.*, 1928.
LANKRINK'S COLLECTION, *Colección de P. H. Lankrink*, en: *Revista Burlington*, febrero de 1945.
LE BRUN. *Galerie des peintres flamands, hollandais et allemands… texte explicatif… par M. Le Brun.., à Paris…*, 1792, tomo I, París.
LOEVINSON-LESSING, V. F. *Snyders y la naturaleza muerta flamenca*, Leningrado, 1926 (en ruso).
LEXIKON. *Lexikon der christlichen Ikonographie*, hrsg. von E. Kirschbaum, tomo I, Roma, 1968.
LINNIK I. V. Linnik, *La historia del trabajo de Rubens en dos pinturas del Ermitage, en Documentos compilados sobre el arte de Europa occidental del siglo XVII del Ermitage*, Leningrado, 1981 pp. 30-37 (en ruso).
LIVRET, F. *Livret de la Galerie impériale de l'Ermitage de Saint-Pétersbourg*, San Petersburgo, 1838.
LUGT, F. Lugt, *Notes sur Rubens*, en: *Gazette des Beaux-Arts*, septiembre-octubre de 1925.
LUGT. *Musée du Louvre. Inventaire général des dessins des écoles du Nord… École flamande*, par Frits Lugt, París, 1949, tomo II.
MALINOVSKY, K. *Notas de Jakob Stählin sobre las Bellas Artes en Rusia.* Compilado, traducido del alemán, introducido y comentado por K. V. Malinovsky, tomos I-II, Moscú, 1990 (en ruso).
MANTZ, P. *Rubens*, en: *Gazette des Beaux-Arts*, 1885, II.
MARIETTE. *Abecedario de P.-J. Mariette et autres notes inédites de cet auteur sur les arts et les artistes*, París, 1853-1854, tomo V (*Archives de l'art français*, IV).
MARTIN, G. *Lucas van Uden's Etchings after Rubens*, en: *Revista Burlington*, marzo de 1968.
MARTIN. *Catálogos de la Galería Nacional. La escuela flamenca.* Hacia 1600-*aprox.* 1900. By G. Martin, Londres, 1970.
MARTIN, J. R. *Las decoraciones para la Pompa Introitus Ferdinandi* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, XVI), Bruselas, 1972
MATIN, CORPUS, J. R. Martin, *Las pinturas del techo para la iglesia Jesuita en Amberes*, Bruselas, 1968 (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, parte I).
METZGER, O. *Ein Frühwerk des Rubens «Ecce Homo»*, en: *Weltkunst*, 15 de noviembre de 1956.
MICHEL, J.-F. *Histoire de la vie de P. P. Rubens…*, Bruselas, 1771.
MICHEL, E. *Rubens, sa vie, son œuvre et son temps*, París, 1900.
MILLAR, O. *El techo de Whitehall*, en: *Revista Burlington*, agosto de 1956.
MILLAR, O. *Catálogo de la colección de Carlos I de Abraham van der Doort*, introducción de Millar, Oxford, 1960 (*Tomo XXXVII de la Sociedad Walpole*, 1958-1960).
MULLER, J. M. *El Perseo y Andrómeda de la casa de Rubens*, en: *"Simiolus"*, 1981-1982, tomo XII, núm. 2/3, pp. 131-146.
MULLER, J. M. Muller, *Rubens: El artista como coleccionista*, Princeton, Nueva York, 1989.
MÜLLER-HOFSTEDE, J. *Zur Antwerpener Frühzeit von P. P. Rubens*, en: *Münchener Jahrbuch der bildenden Kunst*, Munich, 1962, 3ra serie, tomo XIII.
MÜLLER-HOFSTEDE, J. *Zwei Hirtenidyllen des späten Rubens*, en: *Panteón*, enero-febrero de 1966.
MÜLLER-HOFSTEDE, J. *Zur Kopfstudie im Werke von Rubens, «Wallraf-Richartz Jahrbuch»*, tomo XXX, 1968.
MÜLLER-HOFSTEDE, J. *Neue Ölskizzen von Rubens*, en: *Städel Jahrbuch*, 1969, Nueva serie, tomo II.
MUULS, Baron. *Les Longueval, comtes de Bucquoy, au service des Habsbourgs dans les Pays-Bas catholiques* en: *Revue Belge d'Histoire Militaire*, 1966, tomo XVI, núm. 5.
NEUSTROYEV, A. *Niederländische Gemälde in der Kaiserliche Akademie der Künste zu St Petersburg*, en: *Zeitschrift für bildende Kunst*, 1907.
NEUSTROYEV, A. *Rubens y sus pinturas en la galería del Ermitage imperial*, en: *Los viejos años*, enero-febrero de 1909 (en ruso).
OBERHAMMER, V. *Die Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien*, Leipzig, 1967.
OLDENBOURG, R. *Venus y Adonis*, 1916, en: *Peter Paul Rubens. Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten… Abhandlungen…*, hrsg. von W. von Bode, Munich y Berlín, 1922.
OLDENBOURG, R. *Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Berlín, 1918 (*Handbücher des Königlichen Museen zu Berlin*).
OLDENBOURG, R. *Die Nachwirkung Italiens auf Rubens und die Gründung seiner Werkstatt.* 1918, en: *Peter Paul Rubens. Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten... Abhandlungen...*, hrsg. von W. von Bode, Munich y Berlín, 1922.
OLDENBOURG, R. *Die Plastik im Umkreis von Rubens.* En: *Peter Paul Rubens. Sammlung der von Rudolf Oldenbourg veröffentlichten… Abhandlungen…*, hrsg. von W. von Bode, Munich y Berlín, 1922.
OLDENBOURG, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 538 Abbildungen*, hrsg. von Rudolf Oldenbourg..., 4. neue bearbeitete Auflage, Stuttgart-Berlín, 1921 (Klassiker der Kunst en Gesamtausgaben, tomo V).
OLDENBOURG, R. *Die Flämische Malerei des XVII. Jahrhunderts*, Berlín-Leipzig, 1922.
PADRÓN, M. D. *Museo del Prado. Catálogo de las pinturas, I. Escuela flamenca siglo XVII.* tomo I (texto) II (ilustraciones). Madrid, 1975.
PANOFSKY, E. *Hercules am Scheidewege und andere Antike Bildstoffe in der neueren Kunst*, Leipzig-Berlín, 1930 (*Studien der Bibliothek Warburg*, XVIII).
PERGOLA, P. *P. P. Rubens e il tema della Susanna abogno*, en: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967.
PER PALME, *El triunfo de la paz. Estudio de la Banqueting House de Whitehall*, Estocolmo, 1956.
PHILIPPI, A. *Die Blüte der Malerei in Belgien. Rubens und die Flamländer*, Leipzig y Berlín, 1900.
PROHASKA, W. *Die Himmelfahrt Mariens*, en: *Peter Paul Rubens.* 1577-1646. Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages, Viena, 1977, pp. 66-72.
PUYVELDE, L. van. *Skizzen des Peter Paul Rubens*, Frankfurt-am-Main, 1939.
PUYVELDE, L. van. *De Aabidding door de Herders te Antwerpen*, en: *Annuaire du Musée Royal d'Anvers*, 1942-1947.
PUYVELDE, L. van. *Rubens, París y Bruselas*, 1952 (*Les Peintres flamands du XVIIe siècle*).
PUYVELDE, L.van. *Le siècle de Rubens, Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, Bruselas, 15 de octubre-12 de diciembre de 1965.
RÉAU, L. *La Galerie de tableaux de l'Ermitage*, en: *Gazette des Beaux-Arts*, 1912.

RÉAU, L. *Iconographie de l'art chrétien*, París, tomo I, 1955; tomo II (1)-1956; tomo II (2)-1957; tomo III- 1958-1959.
RENGER, K. *Rubens Dedit Dedicavitque. Rubens' Beschäftigung mit der Reproductionsgrafik, I. Der Kupferstich*, en: *Jahrbuch der Berliner Museen*, tomo XVI. Berlín, 1974, pp. 122-175.
ROBELS, H. *Frans Snyders. Stilleben- und Tiermaler*. 1579-1657, Munich, 1989, p. 356, cat. núm. 262.
ROEDER, J. - BAUMBACH, H. - EVERS, G. *Versieringen bij Blijde Inkomsten gebruikt in de Zuidelijke Nederlanden gedurende de 16-de en 17-de eeuw*, Amberes.
ROGER DE PILES. *Le Cabinet de Monseigneur le duc de Richelieu*, París, 1677.
ROGER DE PILES. *Dissertation sur les ouvrages des plus fameux peintres…*, París, 1681.
ROOSES, M. *L'œuvre de P. P. Rubens, Histoire et description de ses tableaux et dessins*, Amberes, 1886, tomo I; 1888, tomo II; 1890, tomo III; 1890, tomo IV; 1892, tomo V.
ROOSES, M. *Rubens' Leben und Werke*, Stuttgart-Berlín-Leipzig, 1905.
ROSAND, D. *"Caza del león" de Rubens en Munich. Sus orígenes y su importancia*, en: *El boletín de arte*, 1969, tomo II.
ROSENBERG, A. *Die Rubensstecher*, 1893.
ROSENBERG, *P. P. Rubens. Des Meisters Gemälde in 551 Abbildungen, hrsg. von Adolf Rosenberg*, 2. Aufl., Stuttgart-Leipzig, 1905 (*Klassiker der Kunst in Gesamtausgaben*, tomo V).
ROSENBERG, J. *Die Gemaldesammlung der Ermitage*, en: *Kunst und Künstler*, 1926.
RUBENS. *Pedro Pablo Rubens, cartas, documentos, opiniones, sus contemporáneos*. Introducción y notas al pie de página por X. S. Egorova, Moscú, 1977 (en ruso).
SCHMIDT, D. A. *Rubens y Jordaens*, Leningrado, 1926 (en ruso).
SCHMIDT, D. A. *Boceto desconocido de Rubens para "La deposición de la Cruz"*, en *Documentos compilados del arte de Europa occidental del Ermitage*, Leningrado, 1949, tomo III (en ruso).
SCHNITZLER, G. H. *Notice sur les principaux tableaux au Musée Impérial de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg*, 1828.
SCHWARZENBERG, A.-M. *Der Ildefonso Altar*, en: *Peter Paul Rubens, Ausstellung zur 400. Wiederkehr seines Geburtstages*. Viena, 1977, p. 111-114.
SEILERN, A. *Pinturas y dibujos flamencos en 56 Princes Gate*, Londres, SW 7, tomos I-II, Londres, 1955.
SIMSON, O. G. *Zur Genealogie der weltlichen Apotheose im Barock, besonders der Medicigalerie des P. P. Rubens. Strassburg*, 1936 (*Sammlung Heitz. Akademische Abhandlungen zur Kulturgeschichte*, 2da serie, tomo 9).
SMITH. *Catálogo Raisonné de las obras de los pintores holandeses, flamencos y franceses más eminentes…* de John Smith, Londres, 1830, tomo II; *Suplemento*, 1842, tomo 9.
SMOLSKAYA, N. F. *Un Nouveau paysage de Rubens à l'Ermitage, en: Bulletin du Musée National de Varsovie*, Varsovie, 1973, XIV, núms. 1-4, pp. 75-85.
SMOLSKAYA, N. F. *Paisaje de Rubens. Nueva atribución, procedimientos del Ermitage*, 1974, núm. 39, pp. 4-7 (en ruso).
SMOLSKAYA, N. F. Smolskaya, *Nueva información sobre la pintura de P. P. Rubens "La corona de espinas"*, en: *Informes del Ermitage estatal*, núm. 51, 1986 (en ruso).
SOMOV, A. *El Ermitage imperial: catálogo de su galería de pinturas*, comp. por A. Somov, parte 2: *Las pinturas de los Países Bajos y Alemania*, San Petersburgo, 1902 (en ruso).
SOMOV, A. *El Ermitage imperial: catálogo de su galería de pinturas*, comp. por A. Somov, parte 2: *Las pinturas de los Países Bajos y Alemania*, San Petersburgo, 1902, edición IX (en ruso).
SPETH-HOLTERHOFF, S. *Les Peintres flamands de cabinets d'amateurs au XVIIe siècle*, Bruselas, 1957, p. 54.
STROGANOFF.*Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff*, San Petersburgo, 1793.
STROGANOFF. *Catalogue raisonné des tableaux qui composent la collection du comte A. de Stroganoff*, San Petersburgo, 1800.
TEYSSÈDRE, B. *Une collection française de Rubens au XVIIe siècle*. le Cabinet du Duc de Richelieu décrit par Roger de Piles (1676-1681), en: *Gazette des Beaux-Arts*, noviembre de 1963.
THEUWISSEN, J. *De Kar en de wagen in het werken van Rubens*, en: *Jaarboek van het koninklijke Museum voor schone Kunsten te Antwerpen*, Amberes, 1966.
THUILLIER, J. *«La Galerie de Medicis» de Rubens et sa genèse: un document inédit*, en: *Revue de l'art*, 1969, IV, pp. 52-62.
THUILLIER-FOUCART, J. *(Con un'appendice di Jacques Foucart)*, *Le storie di Maria de Medici di Rubens al Lussemburgo*, Milán, 1967 (*Grandi Monografie d'Arte*).
VALENTINER. *Exhibición de arte de préstamo de cuarenta y tres pinturas de Rubens y veinticinco de van Dyck*, Museo del Condado de Los Ángeles, 1946... (catálogo de W. R. Valentiner).
VARSHAVSKAYA, M. *Certains traits particuliers de la décoration d'Anvers par Rubens pour l'Entrée triomphale de l'Infant Cardinal Ferdinand en 1635*, en: *Bulletin des Musées Royaux des Beaux-Arts de Belgique*, 1967.
VARSHAVSKAYA, M. *Pinturas de Rubens en el Ermitage*, Leningrado, 1975 (en ruso).
VARSHAVSKAYA, M. *"Rubens y los romanistas de Amberes. Sobre fuentes históricas del arte de Rubens"*, en *Documentos compilados del Ermitage sobre el arte de Europa occidental del siglo XVII,* Leningrado, 1981 pp. 5-20 (en ruso).
VERTUE. *Tomo XXVI de la Sociedad Walpole*. 1937-1938, *Cuadernos de Vertue*, V, Oxford, 1938.
VETTER, E. M. *Rubens und die Genese des Programms der Medicigalerie*, en: *Panteón*, 1974, XXXII, pp. 355-373.
VLIEGHE, H. *Santos*, Bruselas, 1972, I (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII).
VLIEGHE, H. *Santos*, Bruselas, 1973, II (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, VIII).
VLIEGHE, H. *Retratos de Rubens de modelos identificados pintados en Amberes* (*Corpus Rubenianum Ludwig Burchard*, partie 19, 2), Londres, 1987.
VOORHELM, C. - SCHNEEVOOGT, G. *Catalogue des estampes gravées d'après P. P. Rubens*, Haarlem, 1873.
VSEVOLOZHSKAYA, S - LINNIK, I. *Caravaggio y sus seguidores*, Leningrado, 1975.
WAAGEN, G. F. *Die Gemäldesammlung in der Kaiserlichen Ermitage in St Petersburg, nebst Bemerkungen über andere dortige Kunstsammlungen*, Munich, 1864.
WEINER. *Meisterwerke der Gemäldesammlung in der Ermitage zu Petrograd von P. P. Weiner*, Munich, 1923.
WEISSBACH, W. *Trionfi*, Berlín, 1919.
WINKLER, F. *Besprechung von Rubens. Klassiker der Kunst*, en: t. V, 4. *neubearbeitete Auflage von R. Oldenbourg, 1921, Repertorium für Kunstwissenschafft*, 1923-1924, XLIV.
WRANGEL. *Les Chefs-d'œuvres de la galerie de l'Ermitage Impérial à Saint-Pétersbourg, par le baron Nicolas Wrangel,* Londres-Munich-Nueva York, 1909.



La obra de Rubens irradia energía y manifiesta una percepción vertiginosa de los placeres de la vida. Sus colores brillantes e inagotable imaginación glorifican el mundo en todo su esplendor.

Rubens ejerció una fuerte influencia en posteriores pintores: sus idilios heroicos se reflejan en las escenas caballerosas de Antoine Watteau y las escenas de caza en la obra de Eugène Delacroix, mientras que sus pinturas encomiásticas de la belleza opulenta de la figura femenina evocan inmediatamente los desnudos de Auguste Renoir.